Coperta de: NICULAE NERȚAN

I.S.B.N. 973-9172-71-7

IOANA EM. PETRESCU

EMINESCU
Şi
MUTAȚIILE POEZIEI ROMÂNEŞTI

Editura „Viitorul Românesc" Bucureşti, 1998

REFERINȚE CRITICE -IOANA EM. PETRESCU

„Inventivitatea ei, în materie de descoperirea de motive eminesciene, n-a fost atinsă de nimeni, nici chiar de George Călinescu..."

(EDGAR PAPU, Inventivitate şi exactitate, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„Caracteristică îi era, ca să utilizez o disociere cu care a operat în Eminescu şi mutațiile poeziei româneşti, înariparea „viziunii" acolo unde cei mai mulți rămân confiscați în orizontalitatea „vederii". Dotată cu o vie imaginație a ideilor, ştia să descopere într-o lectură ceea ce scăpa altora".

(PAUL CORNEA, Ioana Em. Petrescu: spiritul şi vocea, în portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„Cartea ei despre Eminescu mi se pare cea mai subtilă introducere în universul gândurilor marelui poet".

(ALEXANDRU DUȚU, O ultimă scrisoare, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„N-aş vrea să deschid o lungă teorie despre poporul înlănțuit...Vreau doar să spun că mi-aş fi dorit o „Istorie a literaturii române", de Ioana Em. Petrescu scrisă, care să aibă drept temelie şi drept ultimă frază un vers din „Rugăciunea unui dac". Ioana Em. Petrescu era pregătită să descifreze valorile poporului înlănțuit".

(DUMITRU RADU POPESCU, Poporul înlănțuit, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„Să precizăm că avem în față una dintre cele mai coerente şi argumentate perspective în cercetarea românească din ultimele două decenii, expresie a unei supreme formații intelectuale dublate de altitudinea spiritului şi de rectitudinea meditației asupra fenomenului spiritual românesc contemporan".

(ION VLAD, Conceptele istoriei literare şi fascinația textului, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„Analizele textelor poetice ne pun în fața unei judecăți critice capabile să instaureze specificul unei metode filosofice în critica literară, pe care am putea-o denumi fenomenologică, dacă avem în vedere descrierea sensului în geneza lui poetică, a ideii în imaginea poetică".

(EUGEN TODORAN, Modele filosofice în critica literară. Ioana Em. Petrescu, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991)

„Situarea tipologică a lui Eminescu în topografia poeziei româneşti (...) ar pretinde exegetului abilități rar cumulabile de una şi aceeaşi persoană, formații tradițional considerate disjuncte, de nu divergente: un eminescolog rutinat, un poetician cu fler analitic şi imaginație speculativă, în fine, un istoric literar stăpânind o perspectivă de sus asupra vârstelor interioare ale literaturii române, (care) ar trebui să intre în rezonanță perfectă, reducându-se la o omonimie. Tot atâtea calități rarisime prin care s-a distins, de timpuriu, în critica noastră (...), Ioana Em. Petrescu".

(MONOICA SPIRIDON, Conceptul de Eminescu, în Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, 1991).

ORBIREA LUI ORFEU

într-una din variantele poemei *Gemenii,* Eminescu schițează, prin evoluția lui Sarmis, un destin emblematic de poet. Sarmis, „craiul tânăr din Geția cea veche", înlăturat de fratele său geamăn, Brigbel, care-i răpeşte tronul şi logodnica, dispare misterios (în moarte, - în nebunie sau în tainica adâncime a codrilor), spre a reapărea, umbră pedepsitoare, la nunta fratelui vinovat[1]. Deşi Brigbel e pătat de crimă, în palatul său coboară la nuntă zeii vechii Dacii: Zamolxe, Soarele şi Luna. în vreme ce rapsodul orb se cufundă în adâncul timpului evocând vârste eroice, iar „dulcea larmă" a cimpoiului skytic, zvonul baltagelor şi sunetul uşor al palmelor lovite-n ritm se amestecă în dansul celor tineri, apare pe neaşteptate în sală, ca o adiere din infern, nebunul Sarmis, cel (socotit) mort şi marcat de însemnele morții („Palid e la față şi ochii ard în friguri / Şi vânătă-i e gura ... Spre el toți ochii-ndreaptă, chiar zeul cel etern / Priviți-l ... chiar acuma soseşte din infern"). Nebunul, cel întors din adâncurile uitării, pare că-ncearcă să înțeleagă o lume care-i scapă; e un efort de amintire, dar „amintirile" lui nu mai sunt ale lui, ele străpung timpii, coboară în miezul „nopții eterne" şi ating momentul genezei cosmice:

Nebunu-şi trece mâna la ochi, apoi la tâmplă, Se uită turbur, pare că îşi aduce-aminte De-o veche povestire cu jalnice cuvinte. Cu vocea lui adâncă, cu timbrul de aramă El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă Arată cum din neguri, cu umeri ca de munte Zamolxe, zeul vecinie, ridică a sa frunte

Cum sufletul lui trece vuind prin neagra ceață Cum din adânc ridică el universu-n brață...

Prin vocea de poet a nebunului Sarmis îşi regăseşte amintirile nu ființa umană, ci Universul, care-şi contemplă extatic momentul auroral. Instrumentul acestei anamneze cosmice e însă ființa sfâşiată a celui martirizaT7~a~ceîui căruia lumea lui Zamolxe i-a dezvăluit adâncurile răului, ale crimei şi ale necredinței. Vocea lui, care a celebrat imnic naşterea lumii, se frânge acum în tonuri de blestem:

Pe voi vă blestem iarăşi, o zei fără de milă, C-ați grămădit asupră-mi batjocură şi silă Blestem asupră-ți blândă şi cuvioasă lună De propriul tău frate să te-ndrăgeşti nebună

Pe tine iar te blestem, o soare strălucit Să îmbli mii de veacuri de soră-ta-ndrăgit Şi când voi-vor caii-ți în mare să s-adape Să sângeri al tău suflet pe tulburele-i ape.

Vocea lui Sarmis „leagă" cu pedeapsa suferințelor omeneşti (iubirea care sângerează sufletul aştrilor) ființa de lumină a zeilor, dar ea nu are puterea de a-l atinge pe creator:

Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai! De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.

Anterioară cuvântului, cosmogonia scapă puterilor rostirii pedepsitoare, care ar vrea să desfacă originara Facere. Sarmis caută zadarnic cuvântul care ar putea clătina temeliile lumii, cuvântul de dinaintea rostirii dintâi:

învață-mă dar vorba de care *tu* să tremuri Semănător de stele şi-ncepător de vremuri!

FoirnăJ__|i_elJ_de__goieşis., blestemul poate „lega" prin puterea cuvântului destinul celor din lumea urzită (chiar

destinul zeilor inferiori care sunt aştrii), poate amesteca firele urzelii, dar nu poate ieşi din spațiul „facerii" spre a-i anihila principiul originator, nu poate scăpa, adică, naturii înseşi a poiesis-ului. Limita lui e *creatul,* nu actul *creațiunii.* Lovindu-se de această limită înscrisă în chiar natura poeziei, lui Sarmis nu-i rămâne decât soluția de a întoarce cuvântul împotriva lui însuşi printr-un joc ironic. E jocul din secvența ce va deveni *Rugăciunea unui dac,* pe care am citit-o, cu un alt prilej[2], ca o ironică travestire a blestemului în rugăciune. Credinciosul lui Zamolxe preaslăveşte imnic actul creațiunii, celebrând astfel Creatorul:

El zeilor dă suflet şi lumii fericire El este-al omenimei izvor de mântuire. Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i El este moartea morții şi învierea vieții.

ț

Creatorul e aşadar cel căruia Sarmis îi datorează fericirea de a fi:

Şi el îmi dete suflet să văd lumina zilii Şi inima mi-o dete să simt mişcarea milii.

Acestei fericiri rugăciunea lui îi „cerşeşte", cu ironică umilință, „înc-un adaos", un „adaos" care însemnează însă anularea, respingerea darului divin al vieții: dreptul de a intra în „vecinicul repaos'V Aspirând, extatic, spre „stingerea eternă", rugăciunea devine un autoblestem:

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec Pân, ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec
Când ura cea mai crudă mi s-ar părea amor Poate-aş uita durerea şi aş putea să mor.
'Cerându-şi moartea de la cel proslăvit ca „moartea morții şi învierea vieții", Sarmis îi cere de fapt creatorului

anularea creațiunii sale, adică autoanihilarea, negarea propriei sale naturi creatoare.
Acestei provocări îi va răspunde nu Zamolxe, ci soarele, al cărui „blând glas de liră" actualizează statutul lui Apolo de zeu al poeziei şi patron al poeților. Vocea lui fixează pentru totdeauna destinul poecului, vizionar rebel:
Tu a cărui blestemuri chiar pentru zei sunt slavă Să pleci cu-a ta durere în lume pe o navă. De-i trece lângă țărmuri noroadele să iasă în strai de sărbătoare pe calea-ți luminoasă ; Şi țărmi cuprinşi de farmec de-uscat se vor desprinde Pre tine să urmeze un dor îi va cuprinde Astfel că uriaşe, din sure stânci zidite, Cu codri şi dumbrave, cu râuri liniştite Urma-vor fermecate încet-încet cântării Şi insule rămâie în nesfârşirea mării Şi marea te urmeze cu undele-i senine, Şi îndrăgit să fie oricare val de tine Ba chiar ceea ce nimeni să mute-n veci nu poate Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate...
Lui Sarmis îi e menit aşadar un destin orfic: puterea demiurgă a cântului său schimbă chipul lumii; hipnotizat, spațiul şi timpul se-ncurcă în urzeala poeziei, primind o altă lege. în replică la autoblestemul dacului care îşi cerea moartea, soarele dăruieşte poetului răsplata ironică a nemuririi, revelându-i de fapt natura eternă, demiurgică a gândirii poetice:
Rămâi de-a pururi tânăr, cu tot pământu-n cale Şi nemurirea fie umbra gândirii tale. Aceasta-i răsplătirea, ce-ți vine de la zei, Căci în a ta vorbire i-ai înălțat pre ei.

„Răsplătirea" se leagă însă de un blestem pedepsitor, care-i retrage rebelului darul vederii şi-l închide în sine, rupându-l de lumea pe care a refuzat-o:
Naintea ta mărire-i, în urma ta mărire Dar tu să treci prin ele în neagră nesimțire Şi stinşi şi reci să fie sub frunte ochii tăi Căci în a ta vorbire i-ai blestemat pe zei.
Ridicându-şi vălul de ceață, zeul îl orbeşte pe Sarmis, nebunul „frumos şi palid" care „se uită țintă-n soare" până când „de-o mare de jeratic luminile-i se sorb". Dar în „noaptea crudă" în care s-a închis, Sarmis aude, tainic, glasul „dulce" al soarelui adâncurilor promițându-i eliberarea morții şi, prin ea, redobândirea harului privirii, al unei alte priviri, cosmice şi eterne:.
Ca norul minții tale pe veci să fie şters
Cu bolta ta de stele cobori, o Univers!
în propriul meu nume te-nvoc, albastre dom
Pătrunde cu-a ta pace suflarea unui om.
Când vei muri, tu Sarmis, tu doritor nebune,"
Te-or îngropa când sară şi soarele apune
Şi presărându-ți trupul cu flori întunecate
Te vor lăsa în fundul al mării înghețate.
Acolo-n fundul mani sub frunte-ți ochi să nască
De-a pururi măreția-mi din ceruri s-o privească
Aurora boreală şi stele lucitoare
Să lumineze tainic mormântul tău în mare. \cr ;
Aceasta e povestea tânărului crai Sarmis: întors - ca „vorbitor nebun" - din infern (unde l-a închis crima fratelui său), prin ceața minții sale tulburate fulgeră amintirea cosmogoniei şi-n glasul lui durerea converteşte imnul în blestem. Orbit de Soarele-Apolo, închis adică în propria-i

ființă ca-ntr-o moarte vie, zeii îi dezvăluie însă puterea nemuritor-demiurgică a cântecului său (al cărui prizonier pare a fi *întru veşnicie)* şi, pe de altă parte, îi hărăzesc, *prin moarte,* darul privirii solare, eterne. în povestea lui Sarmis pot fi recunoscute, desigur, componentele clasice (orfice şi platoniciene)

ale unei mitografii a poetului. „Vorbitor nebun" este, pentru Platon, prin definiție, poetul - care creează (spune Socrate în *Ion)* doar în starea de nebunie sacră, asemănătoare delirului bahic: „Căci e uşor poetul, ca un fulg, şi e înaripat .şi sacru, în stare să creeze doar când, încins de un har divin, e descumpănit la cuget şi cu judecata scoasă din rostul ei"[3]. Actul poetic e aşadar uitare de sine, ieşire din sine, pentru a deveni instrumentul prin care vorbeşte zeul însuşi („Tocmai de aceea le tulbură zeul mintea şi-i foloseşte drept proroci sau tâlcuitori divini, pentru ca noi, ori de câte ori îi auzim, să ştim că nu ei, oameni cu mințile rătăcite, sunt cei ce rostesc lucruri atât de alese, ci zeul însuşi e cel care ne vorbeşte prin mijlocirea lor"). „Vechea poveste" de care-şi „aminteşte" nebunul Sarmis e, şi ea, o formă de anamnesis poetic. Ca şi\nebunia, orbireaje o altă caracteristică sacră a poetului, în Homer un cerşetor orb rătăcit în lume, căruia i s-a hărăzit însă darul \pjtvirii_diyinâ ce-l face contemporan cu timpii mitici; în *Odiseea,* Demodoc, rapsodul orb, îi cântă pe zei şi pe eroi şi ascultându-l Ulise cinsteşte *adevărul* viziunii poetice:

O, Demodoc, pe tine eu te laud
Mai mult decât pe-oricare om din lume.
Sau muza te-a-nvățat, sau chiar Apolon
Căci prea zici bine tot ce făptuiră
Şi pătimiră şi trudir aheii
De parc-aievea ai fi fost şi tu de față[4].

Cecitatea sacră a poetului revine frecvent în proiectele eminesciene de tinerețe. Orb e Ogur, cântărețul zeilor care, în proiectatul Decebal, e trimis să-i însuflețească pe daci, e purtat în carul soarelui şi cuf.-.ndat în adâncurile mării înghețate. Orb e şi poetul Rom care, în Genaia, „visează" pământul conform unui mit cosmogonic ce se vrea de tradiție românească, întemeind lumea pe acțiunea „mumelor": „Creațiunea pământului după o mitologie proprie română. Pământul gând al poetului Rom (...). Orbul poet Rom (...) îşi paşte oile de aur ale gândurilor sale; dă aripi moi pe plaiurile cerului şi-ntr-o noapte luminoasă s-a-ntâmplat să viseze pământul (...). Muma vântului e movibilitatea (neconstanța). Muma munților suflă vânt de primăvară..."[5]. Reîntorcându-ne la componentele poveştii lui Sarmis, trecerea prin moarte şi puterea de a reurzi lumea prin legile armoniei sunt caracteristice! mitului orfic,! acesta din urmă mereu reactivat în opera lui Eminescu). Să reamintesc doar aluziile~~orfice din *Epigonii,* înfățişarea orfică pe care i-o propune Demiurgul lui Hyperion („Vrei să dau glas acelei guri / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munții cu păduri / Şi insulele-n mare?") sau puterea cântecului lui Mureşanu (ori a călugărului-poet din *Povestea magului călător în stele)* care atrage la viață „din noaptea neființei" suavul „Chip" de lumină, înfrângând legile morții şi inspirând~"noi creații unul demiurg obosit. Ipostaza orfică cea mai tulburătoare în poezia eminesciană este aceea din *Memento mori,* a cântărețului care a traversat experiența morții şi a pierdut credința într-o înşelătoare armonie cosmică; ochiul lui e acum „întunecos", umbrit de viziunile adâncului, „glasul ce-nviase stânca" e „stins de-aripa disperării", gestul caracteristic e azvârlirea lirei (pe urmele căreia se lasă ademenită „toat-a Greciei gândire") în mare, act magico-poetic de anulare a creațiunii spre care aspiră şi blestemele lui Sarmis. Eminescu valorifică tulburător în special două componente ale mitului orfic şi homeric: relația poeziei cu moartea şi orbirea ca închidere în sine a artistului (a poetului sau a sculptorului orb în *Sarmis* şi *Memento mori,* a muzicianului surd în *Scrisoarea V* şi în *Archaeus).* Ca şi Hyperion („Un mort frumos cu ochii vii"), Sarmis e un mort-viu, revenit din infern,

cerându-şi (din nou asemenea lui Hyperion cel însetat de repaos) dispariția în „stingerea eternă", dăruit ironic cu nemurirea unei eterne tinereți, mângâiat totuşi cu perspectiva unei morți consolatoare prin cufundarea în „domul albastru" al mării. Nimic mai ambiguu decât această condamnare la nemurire. Tânărul prinț fără stea din *Povestea magului...* dezleagă şarada nemuririi în clipa când înțelege consubstanțialitatea gândirii geniale şi a celei divine:

A geniului imperiu - gândirea lui anume; A sufletului spațiu e însuşi el...
Astă nemărginire de gând ce-i pusă-n tine O lume e în lume şi în vecie ține.
Când moartea va cuprinde viața ta lumească, Când corpul tău cădea-va de vreme risipit, Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească Şi vei dura în spațiu-i stelos nemărginit; Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească Lumi, stele, timp şi spațiu şi-atomul nezărit, Cum toate-s el şi dânsul în toate e cuprins Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins.

Hyperion ajunge să-nţeleagă că singurul dar refuzat lui, ochiului care a pătruns la izvoarele timpului şi ale fiinţei, e moartea, accederea în hăul „uitării celei oarbe"; „mort(ul) frumos cu ochii vii", cel „nemuritor şi *rece",* îşi acceptă condamnarea la eternitate, înţelegând prin eternitate nu totalitatea timpului, ci eliberarea de timp, pătrunderea în zona ambiguă, de dincolo de viaţă şi de moarte, care e, „imperiul" geniului fără stea, universul etern instituit de gând sau de rostirea poetică. Actul poetic, asemeni celui demiurgic, condamnă creatorul la „nemurire" închizându-l în spaţiul indestructibil pe care singur l-a creat. Viaţa eternă, nemurirea, ia astfel de pe acum chipul morţii (poate fi chiar, ca-n cazul lui Sarmis, trăire in *aetemum* a morţii, perpetuă trecere prin infern), căci ea înseamnă
14
tocmai imolarea fiinţei poetului. în *Odin* şi *Poetul,* „bardul" se cufundă ca-ntr-un sicriu acvatic în labirintul de nea al Mării Nordului, spaţiu paradisiac instituit de gândirea poetică. în *Gemenii,* vocea consolatoare a soarelui promite *îngroparea* în domul albastru al mării, unde Sarmis va dobândi, pe *veci,* darul privirii divine. Creaţia ca act sacrificial apare, mai clar decât în orice alt text, în postuma *Cu gândiri şi* cu *imagini.* Scrierea e văzută aici (am putea spune, în termenii lui Derrida) ca „devenire-absenţă a subiectului, ca raport al subiectului cu propria-i moarte"[6]; cartea consemnează şi acoperă viaţa:

Cu gânduri şi cu imagini înnegrit-am multe pagini: Şi-ale cărţii, şi-ale vieţii Chiar din zorii tinereţii.

Umbra propriei morţi (umbra „devenirii-absenţă a subiectului", în aceiaşi termeni ai lui Derrida) întunecă („înnegreşte") dintru început („Chiar din zorii tinereţii") „paginile vieţii", clădind, din interior, un grandios monument funerar, „piramida" ce eternizează ca pe un nucleu preţios eul îngropat - racla regelui mort:

Ele seamănă, hibride, Egiptenei piramide: Un mormânt de piatră-n munte Cu icoanele cărunte
Şi de sfinxuri lungi alee, Monoliţi şi propilee, Fac săcrezî că după poartă Zace-o-ntreagă ţară moartă.
întri-nuntru, sui pe treaptă, Nici nu ştii ce te aşteaptă. Când acolo! Sub o faclă Doarme-un singur rege-n raclă.

15
Mişcarea aceasta de îngropare, cufundare, închidere în eternitatea „gândului" sau a operei (ipostaziate spaţial) îşi găseşte corelatul în cealaltă închidere în sine, care e orbirea. Sensul mitic al orbirii sacre se ambiguizează şi el în *Gemenii:* pe de o parte, înstrăinarea de lume, închiderea într-o întunecime asemănătoare morţii („în neagră nesimţire"); pe de altă parte, deschiderea eternă spre glorioasa viziune a triumfului solar. *Viziunea* orbitoare întunecă *vederea,* opacizează privirea. Similar, accederea la muzica sferelor - care se naşte în cuprinsul propriei fiinţe - produce închiderea într-un spaţiu al surzeniei:
Pe când muzica din sfere i se naşte în auz Izvorând atât de dulce şi de clară ... asurzeşte[7].
Suportul acestor viziuni extatice e fiinţa sacrificată a creatorului. înainte de a deveni - pentru totdeauna -prizonierul universului pe care l-a instituit (regele mort din inima piramidei, „recele" nemuritor din *Luceafărul),* sculptorul orb (în *Scrisoarea V,* sculptorul fără braţe) sau muzicianul surd e prizonierul propriei lui viziuni interioare, care-l martirizează. Din „zbaterea" şi „geamătul" care se asociază în *Scrisoarea V,* cu viziunea creaţiei ca sacrificiu de sine ia naştere „eterna fire" a artei. Mâinile sculptorului orb din *Memento mori* „pipăie marmura clară", gândirea lui „înmoaie" „piatra rece" şi astfel:
Neted iese de sub mână-i un întreg Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire, Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire -O durere-ncremenită printre secolii ce trec.
Eternitatea artei şi nemurirea creatorului se întâlnesc aici, în această „durere-ncremenită" în afara timpului.
Şi dacă eternitatea artei înseamnă eternizarea durerii creatoare, e greu să ni-l închipuim, în termeni eminescieni,
16
pe Orfeu privind înapoi pe drumul de întoarcere din infern, întâi, pentru că drum de întoarcere din infern nu există. Şi apoi, pentru că Orfeu nu mai are, de mult, privire.

Povestea lui Sarmis ne-a dezvăluit, ca o constantă în rescrierea eminesciană a mitului orfic, motivul ochiului, al privirii şi al orbirii care transformă vederea în viziune. Cum această legătură între privire (refuzată saujransfigurată) şi artă se află în miezul poeticii eminesciene, voi încerca să-i descifrez sensul, apelând şi la mărturia unui mare filosof romantic preocupat de relația dintre simțuri şi universul artistic. Mă refer la Hegel. Discutând, în ale sale *Prelegeri de estetică,* problema sistemului artelor, Hegel întemeiază „diviziunea" (în fapt, ierarhizarea) artelor pe o ierarhie a simțurilor cărora ele li se adresează. Ca suport al emoției estetice pot funcționa, susține Hegel, doar văzul şi auzul - „simțurile teoretice", adică simțurile care nu distrug distanța subiect-obiect şi fac în felul acesta posibilă atitudinea detaşată care permite contemplarea artistică. Din sfera artisticului sunt însă excluse simțurile inferioare - pipăit, miros, gust -, care nu îngăduie o atare detaşare. Gustul, spre pildă, „nu lăsa obiectul să se păstreze liber pentru sine, ci se comportă practic şi real față de el, îl dizolvă şi-l consumă", în vreme ce, la polul opus, „vederea se găseşte în raport pur teoretic față de obiecte prin mijlocirea luminii, această materie oarecum imaterială care, în ceea ce o priveşte pe ea, lasă obiectele să subziste pentru ele însele, liber, le luminează şi le face să apară, dar nu le consumă efectiv"[8]. Opoziția văz-gust, paradigmatică pentru valorizarea hegeliană a modalităților noastre de raportare la real, desemnează în fond două demersuri gnoseologice total diferite. Primul (cunoaşterea contemplativă, specifică raționalismului european) se întemeiază pe ruptura fertilă

dintre subiect şi obiect, pe un raport de exterioritate JEn care subiectul şi obiectul sunt entități distincte şi opuse. Şi cum văzul îndeplineşte, în cel mai înalt grad, deziderutul acestei cunoaşteri obiective, ochiul se bucură, în mentalitatea europeană, de un statut privilegiat în ierarhia organelor de simț, mai apropiat fiind de puterile intelectului decât de servitutile trupului. O spune, în *Summa theologiae,* Toma d'Aquino: „Primul sens al cuvântului vedere (visio) este acela de ă desemna activitatea simțului vederii; datorită însă importanței şi certitudinii acestui simț, înțelesul cuvântului s-a extins prin uzul vorbitorilor la orice cunoaştere prin celelalte simțuri şi, în cele din urmă, la cunoaşterea prin intelect"[9]. Asocierea ochiului cu intelectul provine de la Aristotel care, în *Etica nicomahică,* prezintă intelectul *(nous-\\\)* ca pe un ochi al sufletului: „Nous-ul este pentru suflet ceea ce este ochiul pentru corp"[10]. Plecând de aici, admirabilele comentarii etimologice ale lui Anton Dumitriu pun în lumină relația originară între teorie (sau „ştiințele teoretice", disociate de Aristotel de „ştiințele practice" şi de „ştiințele poietice") şi privire, contemplare, spectacol: „Două teme intră în compoziția cuvântului Gecopia: 9ea şi Fop (aceasta fiind rădăcina care are sensul de „a avea grijă de", „a observa", „a privi"). De la această rădăcină se formează cuvintele: Fop de unde op - a observa, a privi; opouoci -veghez; opaxo - văd; opaua - spectacol; opocoiC, - simțul văzului; 6pair|ţ, - spectator etc. Pe de altă parte tema Gea înseamnă ea însăşi „vedere", „contempla ție"[11]. Asocierea cunoaşterii cu vederea pare a fi o atitudine originară, cristalizată în sanskritul *vidya,* însemnând „ştiință" şi „vedere"[12].
Şi totuşi, observă pe bună dreptate Sartre, plecând (ca şi Toma d'Aquino) de la „uzul vorbitorilor" (în primul rând de la expresia metaforică „a mânca din ochi"), „în actul cunoaşterii conştiința îşi atrage la sine obiectul,
încorporându-şi4; cunoaşterea e asimilare; lucrările franceze de epistemologie mişună de metafore alimentare, (absorbire, digerare, asimilare etc.)... Cunoscutul devine *eu"* dar, în acelaşi timp, rămâne intact, „în întregime digerat şi totuşi în întregime afară". Pentru psihanaliza existențială a lui Sartre, metaforele alimentare din limbajul epistemologiei trădează prezența unui „vis de asimilare nedistrugătoare", în care „a cunoaşte înseamnă a mânca pe din afară, fără a consuma obiectul încorporat, „înghițit" şi totodată conservat neatins, ca Jona în trupul balenei"[13]. „Complexul lui Jona", studiat dejSartreîpe baza unor structuri lexicale, reprezintă de fapt ecoul reprimat al unui alt traseu gnoseologic, axat pe simțurile inferioare şi echivalat cu o încorporare a obiectului cunoscut.
„ Complexul lui Jona" (pentru a păstra terminologia sartriană) e o eufemizare a unui alt tip de cunoaştere, nicidecum „nedistrugătoare"; încorporarea - prin înghițire - e o suprimare radTcală, definitivă a alterității, într-un model gnoseologic în care subiectul şi obiectul nu se opun, ci fuzionează într-o totalitate ce anulează entitățile încorporate. Acesta e primul traseu gnoseologic în linie ontogenetică - primul mod de cunoaştere al copilului, pentru care gura este principalul organ de simț, cel care-l pune în relație cu, o lume cunoscută inițial prin încorporare. O foarte fertilă direcție a psihologiei contemporane, stucturalismul genetic al lui Piaget, explică naşterea inteligenței printr-o

dezvoltare şi complicare a unor scheme reflexe elementare (pentru sugar, „schema suptului"), legate de „ereditarea generală a organizării vitale înseşi" prin două funcţii biologice dintre cele mai generale: organizarea şi adaptarea, cea de a doua constând într-un echilibru între asimilare şi acomodare[14]. în acest complex de funcţii, termenul esenţial este asimilarea: „ oricare ar fi deosebirile de natură care separă viaţa organică (aceasta elaborând în mod material formele şi asimilându-le substanţele şi energiile mediului ambiant),

18

19

inteligenţa practică sau senzorio-motorie (...) şi inteligenţa reflexivă sau gnostică (care se mulţumeşte să gândească formele sau să le construiască pe plan interior pentru a le asimila conţinutul experienţei), toate se adaptează asimilând obiectele îa subiect"[15]. în metafora alimentară a cunoaşterii ca asimilare se conservă aşadar o schemă funcţională de adâncime, care leagă inteligenţa umană de totalitatea universului organic. Schema încorporării (chiar dacă ea devine, încă din formele rudimentare ale asimilării cognitive, o încorporare,.nedistrugătoare"- de tipul „suptului în gol") se întemeiază, ontologic, pe o stare de nediferenţiere între subiect şi obiect, specifică şi primelor stadii de dezvoltare a copilului: „ în cursul primelor luni de existenţă, atâta timp cât asimilarea rămâne centrată pe activitatea organică a subiectului, universul nu prezintă nici obiecte permanente, nici spaţiu obiectiv, nici timp care să lege între ele evenimentele ca atare, nici cauzalitate exterioară acţiunilor proprii"[16]. Stadiul în care ochiul nu construieşte încă obiecte, iar subiectului îi lipseşte conştiinţa de sine e o stare de totalitate trăită: „Un univers fără obiecte este un asemenea univers în care eul, lipsindu-i cunoaşterea de sine, se absoarbe în tablourile externe, în care, însă, tablourile se centrează pe eu, deoarece nu-l cuprind ca pe un lucru între alte lucruri şi, de aceea, nu întreţin între ele relaţii independente de eu"[17].

De un model gnoseologic „participativ", bazat pe încorporarea obiectului şi nu pe contemplarea **lui,** ne amintesc nu doar etapele timpurii ale ontogenezei, ci şi unele manifestări cultice „primitive" de tip orgiastic, în care individul se leapădă (ca-n delirul cultului dionisiac) de statutul său individual, restituindu-se, extatic, unei totalităţi devoratoare şi devorate. Asupra cunoaşterii participative de tipul vechilor mistere voi reveni în cuprinsul unuia dintre capitolele viitoare. Mai interesant e însă, deocamdată, faptul că, spre deosebire de raţionalismul individualist

20

european pentru care văzul e expesia perfectă a relaţiei eu-lume, gândirea orientală (în care valorile totalităţii predomină asupra valorilor individuale) privilegiază simţurilor „ inferioare" şi consideră actul alimentar ca arhetip al cunoaşterii: „Lumea obiectivă (visaya) era considerată drept hrană (anna) a simţurilor, iar cunoaşterea ca un act alimentar, încă din Upanişade (...) lumea obiectivă era comparată cu o păşune, iar simţurile sunt caii care pasc în ea. în cele mai vechi speculaţii mitologice, actul alimentar avea un caracter sacru, fiind considerat ca un sacrificiu prin care erau hrăniţi zeii ce sălăşluiesc în corp (...). Această concepţie explică de ce lumea obiectivă mai este numită şi *bhogya,* «obiectul de care trebuie să te bucuri sau să-l mănânci», iar subiectul cunoscător este numit *bhoktr,* «cel care are parte de bucurie sau de mâncare»"[18]. Gândirea indiană, care întemeiază întreaga existenţă cosmică pe virtuţile actului sacrificial, se reclamă de la o viziune ontologică total diferită de cea europeană, o viziune centrală asupra conceptului de totalitate, şi nu asupra celui de entitate izolată: individualul e doar punctul tranzitoriu prin a cărui eternă sacrificare totalitatea există. Actul alimentar e mecanismul acestei perpetue încorporări sacrificiale şi, în acelaşi timp, paradigma traseului cognitiv. Gura şi ochiul - încorporarea sau contemplarea obiectului - desemnează aşadar nu numai două modalităţi cognitive, ci şi două moduri diferite de punere în relaţie a fiinţei cu lumea: în primul caz, individualul se defineşte doar relaţional, în funcţie de totalitatea îa a cărei existenţă participă; în cazul al doilea, existenţa e centrată pe categoria individualului, subiect detaşat, exterior lumii-obiect. Această a doua perspectivă, individualistă şi antropocentrică, întemeiată pe opoziţia subiect-obiect, consfinţeşte şi originara ruptură prin care fiinţa umană se desprinde din totalitatea amorfă a organicului. Orgoliul raţiunii e poate de aceea dublat de nostalgia totalităţii pierdute, nostalgie ce determină, în bună măsură, căile de evoluţie ale poeziei europene până în pragul veacului

21

nostru. Spun: „până în pragul veacului nostru" pentru că,
de la sfârşitul secolului trecut are loc o mutare radicală

de epistemă, care pune în criză tocmai antropocentrismul individualist specific mentalității europene consolidată în Renaştere[19]. Declanşată de spectaculoasa evoluție a ştiințelor (de la geometriile neeuclidiene şi teoria relativității la marile descoperiri ale fizicii cuantice), această mutație impune un nou concept de ştiințificitate, o nouă relație subiect-obiect (respectiv, observator-obiect observat) şi, consecutiv, o nouă imagine a lumii. Noul concept de ştiințificitate pune sub semnul îndoielii obiectul în sens tradițional şi concepe „realitatea ştiințifică" nu ca generalizare a datelor furnizate de o realitate perceputa empiric, ci ca verificarea sau „realizarea" unui proiect rațional, conceput la modul matematic[20]. Noua relație observator-obiect obsevat, impusă de fizica cuantică, nu mai e una de opoziție netă, căci, în domeniul subatomic, „nu mai putem vorbi de comportarea particulelor independent de procesul de observație (...). *Astfel încât împărțirea uzuală a lumii în subiect şi obiect nu mai corespunde"* (s. mea)[21]. Acest observator, devenit „obervator-participator" şi aflat în relație de reciprocă implicare cu universul[22] ,e definit de Niels Bohr în termeni care amintesc poziția de implicare a subiectului în cunoaşterea participativă din vechile mistere: „ în teatrul lumii, noi nu suntem numai spectatori, ci şi actori."[23] în sfârşit, noua imagine a lumii nu mai e alcătuită din „obiecte" discrete, din entități individuale distincte, ci dintr-o interrelaționare de tipul „țesăturii",în care relația dinamică e preferențiată în raport cu entitatea, fenomenul nefiind altceva decât o complicată țesătură de relații. în viziunea lui Heisenberg, „himea apare ca o complicată țesătură de evenimente, în care conexiuni de diferite tipuri alternează, sau se încalecă sau se combină, determinând astfel textura întregului"[24]. *Subiectul* văzut ca spectator-actor, ca „observator-participator", şi *lumea* înțeleasă nu ca o sumă de obiecte, ci ca o țesătură de relații în care subiectul e încorporat - iată termenii ce ne conduc, subtextual, spre o viziune ontologică în care privilegiată e totalitatea şi nu entitățile ce şi-au pierdut stabilitatea şi statutul independent. Or, o asemenea viziune ontologică antrenează, o dată cu reactualizarea ideii de cunoaştere participativă, şi un nou concept de poeticitate, marcat de caracterul nonantropocentric şi transindividual al noii episteme, un concept ce reactivează, nu doar metaforic ci şi structural, privilegiile *gustului* față de *văz,* ale *gurii* față de *ochi.*

Aventurile acestui nou concept de poeticitate le voi urmări, pe terenul poeziei româneşti, prin mutațiile pe care le aduc operele lui Ion Barbu şi Nichita Stănescu în raport cu universul eminescian, considerat ca etalon al poeticității. Dar, mai întâi, voi schița procesul de constituire a acestui „etalon" în interiorul unui univers în care subiectul nu şi-a pierdut privilegiul ambiguu de a contempla, cu o privire detaşată şi totuşi nostalgică, o lume-obiect. Revenind aşadar în spațiul antropocentric şi individualist instituit de ochi, să ne întoarcem la pasajul deja amintit din *Prelegeri de estetică,* zăbovind încă o clipă asupra opoziției între simțurile teoretice şi cele practice. în ierarhia helegiană a simțurilor, privilegiile văzului sunt de fapt concurate şi covârşite de acelea ale auzului, care nu mai înregistrează forma exterioară a obiectului, ci „vibrația corpului (...), prin sunetul căreia se exteriorizează oarecum subiectivitatea simplă, sufletul corpurilor". Această „mişcare ideală" „urechea o prinde tot teoretic, întocmai cum prinde ochiul figura şi culoarea, făcând în chipul acesta ca interiorul lucrurilor să existe pentru interiorul propriu-zis"[25]. Prinzând „sufletul lucrurilor" şi stabilind astfel raportul între „două intîriorități", adică acordând obiectului privilegiul unei interiorități, - de care se bucură de obicei doar subiectul -, auzul e valorizat superlativ de filosofia romantică, aşa

cum muzica ocupă, în ierarhia romantică a artelor, locul pe care pictura îl deținea în mentalitatea artistică a clasicismului. Modificarea este extrem de importantă, pentru că ea conduce spre o „subiectivizare" a obiectului ce-şi pierde obiectualitatea fermă într-o zonă ambiguă, de cedări reciproce, în care opoziția devine consubstanțialitate, o zonă în care vederea devine viziune şi gândirea intuiție.
Deşi ne gândim, în principiu, tot pe terenul explorat (sau, mai degrabă, instituit) de simțurile teoretice, care nu atentează la integritatea obiectului şi nu pun în discuție statutul independent al subiectului, transpare totuşi, în această subiectivare a obiectului nu siguranța de sine a individualului emancipat, ci nostalgia totalității pierdute, care marchează profund mentalitatea romantică, centrată pe mitul paradisului pierdut. Ne-am putea întreba dacă, citind în cod romantic scenariul psihologic structuralist-genetic propus de Piaget, ontogeneza n-ar apărea ca repetarea perpetuă a poveștii pierderii paradisului, reamintindu-i, fiecăruia dintre noi, desprinderea dintr-o stare de totalitate, străină timpului, spațiului şi cauzalității, o stare al cărei „gust" difuz îl mai păstrăm în adâncurile memoriei afective, mai puțin atinsă de ruptura între subiect şi obiect determinată de ochiul care obiectualizează lumea, despărțindu-ne de ea.
Orgoliul individualului marchează mentalitatea clasică şi se traduce prin celebrarea privirii, a privirii care stăpâneşte şi înțelege spectacolul lumii-obiect, reconstituit prin mime-sis. Mentalitatea romantică pare, în schimb, marcată nu de orgoliul, ci de *vinovăția privirii* care instaurează ruptura subiect-obiect, desprinzându-ne de unitatea cosmică. Vederea, subtextual vinovată de orgolioasa noastră înstrăinare, poate fi reprimată sau pedepsită; nu doar prin privilegierea auzului (care ne include, după Hegel, într-o țesătură de ‚anteriorități"), ci şi prin actul simbolic al orbirii. Cecitatea sacră a rapsodului homeric nu mai e, în cazul lui Sarmis, compensată de privirea divină a muzei (capabilă să reproducă faptele în adevărul lor, „de parc-aievea ai fi fost şi tu de față"), nu mai e, deci, un dar, ci o pedeapsă. Sarmis e cel care a *văzut răul,* cel care a identificat (într-un imn ^ . blasfematoriu) natura divină a lumii cu vinovata, fratricida ^ ruptură a armoniei dintâi. Nu-nseamnă oare, atunci, orbirea - \t~ lui Orfeu tocmai mântuirea lui prin anularea agentului vinovat de suferința rupturii şi a înstrăinării? Căci, pierzând *vederea,* Sarmis intră în posesia *viziunii:* ceea ce se dezvăluie ochilor lui orbi e, pură, lumina eternă a aştrilor, substanța unanimă, luminiscentă, a unei lumi încă nedespicată în forme tranzitorii, potențial fratricide. Viziunea recuperează aşadar starea de totalitate pe care am pierdut-o prin vedere[26]. Gestul care o susține e închiderea ochilor („Iară ochiu-nchis afară înlăuntru se deşteaptă"), refuzul privirii separatoare (prin orbire, somn şi vis, reverie etc.) într-un orizont al interiorității deschis unei comunicări (de fapt, unei comuniuni) directe cu totalitatea cosmicii.
în spațiul artistic românesc, poezia eminesciană reprezintă momentul în care viziunea se instaurează în locul vederii, încununând căutările romantismului paşoptist şi definitivând reperele unui concept-etalon de „poeticitate". Asupra acestui proces în care universul construit de vederea poetică e .înlocuit prihtr-un.jjnivers vizionar__mă voi opri în cele ce urmează. •

NOTE
1. Varianta în discuție în Eminescu, *Opere,* voi. ed. Perpessicius, Buc, 1958, p. 463-475.
2. în *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,* Buc, 1978.
3. Platon, Ion, în *Arte poetice. Antichitatea,* culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Bucureşti, 1970, p. 62. Despre *mania* poetică, A. Dumitriu, *Orfeu sau puterile incantației,* în Eseuri,-Buc, 1986, p. 592-593.
4. Homer, *Odiseea,* trad. G. Murnu, Buc, 1959, p. 182.
5. Eminescu, *Opere,* ed. Aurelia Rusu, voi. IV, *Teatru,* Buc, 1978, p. 348-349.

6. Jacques Derrida, *De la Grammatologie,* Paris, 1974, p. 100.
7. Eminescu, Opere, ed. Perpessicius, voi. II, Buc, 1943, p. 360.
8. G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică,* trad. D.D. Roşea, Buc, 1966, voi. II, p. 15, 16.
9. Ap. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* trad. Sorin Mărculescu, Buc, 1978, voi. II, p. 370.
10. Ap. Anton Dumitriu, *Aletheia,* în *Eseuri,* Buc, 1986, p. 381.
11. Id., *ibid.,* p. 382-383.
12. Id., *ibid.,* p. 384.
13. J. - P. Sartre, *L'Etre et le Neant,* Paris, 1969, p. 666-667.
14. Jean Piaget, *Naşterea inteligenței la copil,* trad. Dan Răutu, Buc, 1973, p. 12.
15. Id., *ibid.,* p. 14.
16. Id., *Consimțea realului la copil,* trad. Dan Răutu, Buc, 1976, p. 4.
17. Id., *ibid.,* p. 7.

18. Notele lui Sergiu Al-George la *Bhagavad-Gita,* în *Gândirea indiană în texte,* trad. S. Al-George, Buc, 1971, p. 112.
19. Am urmărit pe larg acest proces în *Modernism/Postmodernism. O ipoteză,* în „Steaua", 1988, nr. 5.
20. *Despre realitatea ştiinţifică", G. Bachelard,* Le Nouvel esprit scientifique, *15' edition, Paris, 1983, p. 9-20.*
21. *W. Heisenberg,* Imaginea naturii în fizica contemporană, *în* Paşi peste graniţe, *trad. Ilie Pârvu, Buc, 1977, p. 12-20.*
22. *Noţiune propusă de John Archibald Wheeler - v. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers,* Noua alianţă. Metamorfoza ştiinţei, *trad. C. Boico, Z. Manolescu, Buc, 1984, p. 369.*
23. Ap. W. Heisenberg, *Paşi peste graniţe,* p. 113.
24. W. Heisenberg, *Physics and Philosophy,* New York, 1958, p. 107.
25. Hegel, *Prelegeri de estetică,* ed. cit., voi. II, p. 16.
26. Pentru Noel Mouloud *(Pictura şi spaţiul,* trad. Dumitru Matei, Buc, 1978, p. 142, 151), „scopul viziunii" e acela de a realiza, „dincolo de orice legătură a posibilului cu realizabilul, o consistenţă a imaginarului", viziunea fiind „o ordonare de posibilităţi mai degrabă decât o ordonare de realităţi". Sfera „posibilului" desprins de confruntarea cu „realizabilul", e, în fapt, sfera virtualităţilor coexistente, străine deocamdată oricărei actualizări, adică tocmai sfera „totalităţii".

VEDERE ŞI VIZIUNE

Voi urmări, pe baza câtorva exemple din literatura paşoptistă, felul cum se construieşte spaţiul estetic în poezia preeminesciană. Precizez că nu mă interesează acum elementele constitutive ale unui anumit tip de spaţiu (muntele, abisul, ruinele, cimitirul, pădurea sălbatică, infinitatea mării etc), elemente deja înregistrate şi comentate de critică[1], ci schemele dinamice pe baza cărora se organizează, în poezia epocii, peisajul. Urmărindu-le vom avea surpriza de a constata că „peisajul" paşoptist organizează elementele spaţiale amintite - elemente caracteristice codului romantic şi preromantic - pe baza unor scheme structurante de tip clasic, subsumabile unei poetici pe care am numit-o a „vederii".
Extrag un prim exemplu din poeziile lui Bolintineanu. E v[f]orba de o evocare a spaţiului italic *(Neapol),* resimţit îns^ nu în specificitatea peisajului peninsular, ci ca un capăt al lumii noastre, dincolo de care se deschide „vedere-amăgitoare, feerică, străină", adică spectacolul „străin" al jocului luminii astrale în infinitele oglinzi acvatice:
Un nor sta între soare şi marea de azur, Vărsa pe mare aur şi valuri de purpur; *Priveam din nalta stâncă,* cu-amanta mea divină
La moalea strălucire a palidei regine Ce se rădica-n aer, la focul de rubine Ce soarele în mare *departe* apuind Revarsă şi poleie apusul scânteind. Tot luptă, tot străluce în dulcele delire, *Colo* valul tresare sub moile zefire, Răcoarea şi profume ce-mbată, ce uimesc Sub raze argintie ca spuma-i poleiesc. *Colo* coroana lunei răsfrântă peste mare Formeaz-o brazdă de-aur ce scânteie, tresare

27

.Am subliniat în text termenii ce indică liniile de articulare a tabloului în raport cu privirea care îl structurează şi care îi rămâne exterioară („străină"). Spectator neimplicat, ochiul contemplă, ,,din nalta stâncă", feeria crepusculară, pe apele care prind şi reflexul agoniei solare, şi reflexul argintiu al răsăritului de lună. Distanţa, separarea între ochi şi tabloul care se organizează în plan, prin înregistrarea succesivă a elementelor constitutive (de la apusul purpuriu la argintiul selenar din răsărit), e marcată practic în text prin indici ai relaţiei („vedere... străină"), ai distanţei („departe") şi ai direcţiei („colo... colo"). Tabloul lui Bolintineanu topografiază spaţiul, ordonat logic de succesiunea momentelor privirii care-l ia în stăpânire[3]. Nevoia de a pune o ordine - fizică - inteligibilă în universul său estetic îl îndeamnă uneori pe poet la precizări excesive care, turnate eventual în tiparul dactilic al cavalcadelor sale, se încarcă de umorul involutar al detaliului din arta naivă, ca-n această scurtă secvenţă din foarte, lunga *O noapte pe cal:*
Dulce e aerul! Colo, *mai dincolo* Câinele satului latră cu dor.
O singură dată viziunea spaţială a lui Bolintineanu -lumea ca succesiune de privelişti - primeşte o funcţionalitate estetică superioară. E vorba de *Conrad,* poemă a exilului perpetuu inspirată de un model literar (byronianul *Pelerinaj al lui Childe Harold)* şi de un model istoric (experienţa exilului trăită de revoluţionarii înfrânţi la 1848 şi, în special, de Nicolae Bălcescu). Biografia lui Conrad, însinguratul marcat de tristeţea mândră a eroilor byronieni, e biografia unei generaţii zbuciumate, oscilând dramatic între încredere („Credea în viitorul promis umanităţii / Precum şi în triumful justiţiei, verităţii") şi scepticism („Deşi avea momente când sufletu-i coprins / De cugetile

sceptici părea zdrobit şi stins"). Revoluţionar proscris, rătăcitor în voia sorţii cu nostalgia patriei pierdute, Conrad îşi poartă privirea spre punctul incert şi depărtat unde cerul pare a întâlni, în sfârşit, pământul, fascinat de mereu promisa şi mereu amânata linie de fericită armonizare a contrariilor. Fascinaţia *depărtării* marchează destinul celui care e, pretutindeni, un *străin* („Dar unde mergi străine? - Oriunde mă voi duce / Nu mă doreşte nimeni..."). Prin acest „străin" în lume, exilul - perpetua călătorie căreia i se refuză popasul altundeva decât în moarte - devine emblema condiţiei umane. Căci, mai mult decât istoria unui erou damnat, *Conrad* aduce viziunea destinului uman ca o eternă călătorie, - şi, de aceea, imaginea spaţiului (a spaţiului ruinat, a infinitelor întinderi acvatice, a ţărmului mereu interzis etc.) devine principalul element de construcţie poetică. Sub raport tehnic, modalitatea de construire a spaţiului nu diferă, în *Conrad,* de ceea ce am întâlnit în *Neapol* sau O *noapte pe cal,* rămânând o topografiere orientativă a întinderii accesibilă vederii:

Colo se nalţă Samos cu creştetul în ceaţă, *Mai dincolo* e Patmos, ce plânge-a sa verdeaţă. Din vasul ce repoză *se vede depărtat* Murind frumoasa mare sub cerul azurat.

Suita de „privelişti" fragmentare este motivată însă, de astă dată, prin chiar pretextul epic al poemei, eterna călătorie. Fragmentele sunt imagini fugare, prin care lumea se oferă şi, în acelaşi timp, se refuză celui condamnat să călătorească veşnic. Pentru acest condamnat la veşnică rătăcire, pământul apare - sau dispare - „în ceaţă", ca un tărâm îndepărtat şi nesigur:

Pe-o stâncă părăsită de flori şi de verdeaţă *Apare* Ierusalimul la călători, prin ceaţă. Dar vasul naintează prin noapte şi tăcere *Şi ţărmul printre ceaţă se face nevăzut.*

29

Când nu-l învăluie ceţurile, pământul apare dizolvat într-un joc de umbre şi lumini care-l fluidizează, dematerializând peisajul:

Munţi, plaiuri, văi râzânde şi fragede grădini, Ce-noată în oceane de umbre şi lumini...

Ca o sprânceană neagră pământu-n depărtare în umbră şi în raze se mai vedea mijind...

Reperele fizice de topografiere a lumii („colo... în depărtare") îşi pierd sensul unor puncte de orientare devenind fie *simbolul* unui spaţiu al interdicţiei (ţărmul), fie un fals indiciu, vag şi instabil, într-un joc de imagini cu fluidităţi onirice:

Nenumărate trâmbe de valuri spumegate Lovesc în aste râpe ce stau nestrămutate. Sub raze şi sub umbre aceste turme vin, Pe mare scuturându-şi hlamida lor de crin

Tabloul schimbă faţa şi munte, mare, cer, S-acoperă de umbre, delicios mister!

Această derealizare a reperelor spaţiale, care dă o înfăţişare vizionară tablourilor construite, totuşi, pe baza unei tehnici a vederii, se face simţită mai ales în convertirea peisajului real într-un peisaj al amintirii. Privirea lui Conrad desluşeşte, *prin* imaginile prezente, înfăţişarea lumilor demult pierdute în adâncul timpurilor:

în toate-aceste locuri, oriunde el priveşte, Apare-o lume moartă, ce-n suvenir trăieşte

Colo fusese Sestos, locaş de desfătare... *Acolo fuse* Troada, pe unde-au strălucit Eroii ce poetul Omer a nemurit...

30

Mai colo, p-al Asiii frumos şi splendid sol *Fusese altădată* mormântul lui Mausol...

Dar ţărmul Ionii ne-arată-n depărtare Tărâmul unde *fuse* Efesul...

Sub privirea vizionară a lui Conrad, absorbită de mirajul depărtării, privire ce străpunge abisul temporal, imaginea lumii, ordonată pe criteriile tradiţionale specifice poeticii vederii, dezvăluie structuri de palimpsest, transfigurându-se, ea însăşi, vizionar.

Acelaşi principiu structurant de tip „topografic" funcţionează, în bună măsură, în poezia lui Grigore Alexandrescu. îl regăsim, plenar, în *Viaţa câmpenească,* epistolă pe ton de badinerie dedicată (drept mulţumire pentru găzduirea la ţară) vornicului Gr. Cantacuzino. Programatic demitizant, tratând parodic transfigurările romantice, Alexandrescu se declară adeptul unei arte mimetice:

Şi cât va sta în putinţă Voi pune a mea silinţă Adevăru-a imita...[4]

în lumina „adevărului", conacul se vădeşte a fi o casă confortabilă şi nicidecum un palat:

Să zic că a ei zidire E lucru cu osebire, Că e d-o arhitectură Cap d'operă în natură, Deloc nu mi-ar părea greu; însă această minciună Deşi îndestul de bună, Apasă cugetul meu.

31

Ochiul adevărului ia în stăpânire întreg „coprinsul", care

Este un câmp lat, ce are De vechi şi fireşti hotare Un mal către răsărit, Iar către apus o apă...
Urmând „descrierea începută", ochiul înregistrează
Aproape de casă-ndată Spre miazănoapte... O biserică smerită.
Metodic, în respectul adevărului, al punctelor cardinale şi al distanţelor, tabloul se întregeşte prin acumularea elementelor constitutive:

Tot către această parte Un sat puţin însemnat, în două rânduri se-mparte Pe linie aşezat.
în vale se văd desişuri, Saduri, livezi, alunişuri, Pe urmă ochiul zăreşte Un deal ce se prelungeşte Verde şi împestriţat
Munţii mai în depărtare Se văd ca turbure nor...
în ciuda dimensiunii simbolice asociată elementelor componente (cuinele" ca emblemă a temporalitaţii umane şi „crângul" - expresie a eternităţii naturii) nu altfel se constituie dublul tablou din *Adio. La Tîrgovişte:*
32
Aici stejari cu falǎ se-nalţă, se-ndreptează Urcând ale lor ramuri spre-azurele câmpii, Aici plopii cu frunze o vale-ncoronează; Acolo se văd dealuri şi-aici sălbatici vii.
Privirea poetului, exersată în a măsura, inginereşte, peisajul devenit „coprins", se poate însă desprinde, „în liniştea nopţii", de „vesela vale", hipnotizată acum, în plină reverie, de strălucirile astrale; această hipnoză celestă prilejuieşte glose platoniciene:
Căci sufletul nostru, ca raza de soare, Ce-şi are-nceputul mai sus de pământ, Deşi luminează a sa închisoare îşi află în ceruri izvorul cel sfânt *(Reverie)*

Atrasă de nostalgia patriei celeste, privirea va citi acum lumea într-un cod simbolic, al „misterului" („Tot are un farmec, tot este mister"). Elementele constitutive ale tabloului devin hieroglife pentru o altă, bănuită, realitate; distanţele, raporturile reciproce ale obiectelor dispuse în tablou nu mai interesează într-o lume cu componente disparate:
Un clopot ce seara s-aude la turmă... Un greier ce cântă, o iarbă, răsura, Stufoasa pădure, pierdute cărări, Adânca murmură ce-nvie natura...
Spre deosebire de peisajul mimetic din *Viaţa câmpenească,* structurat într-un regim al „vederii", peisajul hieroglific din *Reverie,* cu dominanta lui auditivă (clopot, greier, murmur) pare a se constitui în absenţa privirii absorbită de promisiunea luminii celeste. Momentul secund al poeziei proiectează însă întreagă această trăire hieroglifică a naturii
33
într-un trecut îndepărtat, al tinereţii pierdute, deschisă spre mesaje paradisiace. Starea de graţie a reveriei a devenit „suvenire" şi peisajul („Vesela vale / A carii verdeaţă ades am călcat") e spaţiul de rezonanţă a trecutului, a „zilelor acelea" care însufleţeau o natură acum mută, e un rezonator temporal aşadar:
Sînteţi voi acel sunet, a stîncelor viaţă, Eco, care trăieşte în loc nelocuit? Sau sunteţi aurora, care ştia să scoată Din statua lui Memnon suspin nemărginit?
în peisajul hieroglific eul nu se mai plasează în afara tabloului, nu mai e străin lumii pe care o vede, ci e închis într-însa, resorbit până la a o simţi ca o proiecţie a fiinţei sale trecute. De aici dominanta auditivă, care transformă lumea (dacă e să-l credem pe Hegel) într-o ţesătură de „interiorităţi"; De aici şi componenta temporală prin care spaţiul e asumat subiectiv. în genere, tablourile lui Grigore Alexandrescu conţin o subliniată componentă temporală, încât am putea spune că temporalitatea e o dimensiune a lor constitutivă. într-un prim sens, cel mai simplu, cel mai general şi, ca atare, cel mai puţin specific lui Grigore Alexandrescu, temporalitatea modelează spaţiul poemului sub forma înregistrării *succesive* a componentelor tabloului; timpul privirii catalogheazǎ obiectele ce le-ntâlneşte, ca-n *Meditaţie:*
Ce netedă câmpie! Cum ochiul se uimeşte!
Puţin mai înainte un monument s-arată; Să-l privim...

Din pură strategie descriptivă, temporalitatea poate primi însă semnificația unei dimensiuni simbolice pe care spațiul o conține şi o relevă. Aceeaşi *Meditație* plasează întregul

34

discurs într-o zodie tomnatică, a declinului naturii („Vara şi-apucă zborul spre țărmuri depărtate / Al toamnei dulce soare se pleacă la apus..."), care acutizează sentimentul trecerii, resimțit ca o spațializare („depărtare") a timpului:

O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare! Cum schimbătoarea lume fugind o rennoiesc! Câtă nemărginită pun ele depărtare între cei din morminte şi acei ce doresc!

Ca un analogon al acestui pustiu al morții, al acestei depărtări temporale contemplată de spirit, ochiului i se oferă spectacolul câmpiei:

Ce netedă câmpie! Cum ochiul se uimeşte! Ce deşărt se arată ori încotro priveşti! întinsa depărtare se pare că uneşte Cu ale lumii margini, hotarele cereşti.

„Câmpia" e emblema spațiului terestru în contiguitate cu celestul. Martoră a vitejiei trecute, ea condensează şi dimensiunea istoriei, devine aşadar un nucleu spațio-tem-poral, semnificând *depărtarea, vremea* şi *vidul* ce separă viața de moarte; timpul este acum conținut hieroglific în imaginea spațială.

în sfârşit, o a treia modalitate de încifrare a temporalității în peisaj constă în contemplarea lumii ca spectacol al mişcărilor cosmice, spectacol vestit uneori de chiar titlul poeziei. *Răsăritul lunii. La Tismana* e, desigur, o meditație istorică, dar ea e, mai întâi, o poezie ce înscenează un mister cosmic - naşterea astrului:

Şi întâi, ca o steluță-, ca făclie depărtată, Ce drumețul o aprinde în pustiuri rătăcind, în a brazilor desime, în pădurea-ntunecată, Pîntre frunzele clătite, am zărit-o licurind.

35

Apoi tainicele-i raze, dând pieziş pe o zidire

Mîngîie a ei ruină...

Apoi, glob rubinos, nopței dând mişcare şi viață, Să-nălță şi, dimprejuru-i dese umbre depărtând, P-ale stejarilor vîrfuri, piramide de verdeață, Se opri; apoi privirea-i peste lume aruncând Lumină adînci prăpăstii, mănăstirea învechită, Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită, Ce dă lună colorată şi privită de departe Părea unul din acele osianice palate

Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc, Şi pustiul fără margini, şi cărarea rătăcită Stânca, peştera adîncă...

în acest triumf al luminii selenare, privirii din început a contemplatorului („am zărit-o licurind") i se substituie privirea cosmică a astrului („privirea-i peste lume aruncând"), perspectivă înaltă, străină istoriei, capabilă aşadar să reînsceneze trecutul ca un spectacol etern prezent („Cu trufie craiul ungur către țară- *naintează I Sunt* plini munții de oştire, *sună* zalele de fier") şi să transfigureze imaginea prezentă a lumii („învechita mănăstire / *Părea* unul din acele osianice palate..."). Dar, dincolo de această transfigurare (în care medierea culturală funcționează mai puternic decât imaginația poetului), schema structurantă a tabloului rămâne, ca-n peisajele mimetice, catalogarea componentelor tabloului (pădurea, prăpastia, mănăstirea, cărarea, stânca, peştera) în ordinea liniară în care privirea luminoasă a lunii le dezvăluie privirii noastre. Eficientă sub raport temporal (ca transcendere a istoriei), perspectiva cosmică se vădeşte, sub raport spațial, identică perspectivei externe a ochiului din peisajele mimetice. Ca şi acolo, tabloul nu e organizat printr-un

36

unghi vizionar, ci topografiat de privirea subiectului (uman sau cosmic) care se păstrează în afara lumii-obiect. încât, strucural, peisajele lui Grigore Alexandrescu rămân de două tipuri: mimetice şi „hieroglifice". De la ochiul care ia în stăpânire, ordonat şi metodic, „coprinsul" din *Viața câmpenească* la privirea absentă, absorbită de lumina astrală, din *Reverie,* spațiul estetic al poeziei se dematerializează, părând a trece de la un regim al vederii la unul al viziunii. Acesta din urmă e însă vag şi difuz, redus la câteva repere spațiale („vesela vale" sau „neteda câmpie" înaintând „deşartă" spre orizont); eventualele detalii, captate de auz, nu de privire („un clopot... un greier... adânca murmură") sunt sugestii eliptice, disparate, semne ce dau sensul simbolic al acestor peisaje, pe care le putem numi mai degrabă hieroglifice decât vizionare; pentru că, în măsura în care se poate vorbi la Grigore Alexandrescu de un spațiu al viziunii, acesta e un spațiu gol, nedeterminat de imaginație, un spațiu al semnelor, pe care gândirea e liberă să-l populeze cu sensuri edificatoare, în ordine morală sau

patriotică:
Noaptea, totul astei scene colosale da mărire,
Două nobile instincte cu putere deştepta:
Unu,-a cerului credinţă, altu,-a patriei cinstire...
Pierzând, o dată cu privilegiile privirii (devenită absentă sau străină) criteriul structurant clasic-liniar, enumerativ din peisajele mimetice, spaţiul estetic (de tip romantic) al poeziei lui Grigore Alexandrescu îşi pierde consistenţa, definindu-se în registru pur negativ, devenind adică o grandioasă scenă, vidă („deşartă") pe care evoluează, confruntându-se, ideile din meditaţii.
Un univers dominai voluptuos de privire aduce opera lui Vasile Alecsandri. Vizualitatea ei e programatică, pentru că, în concepţia poetului, ochiul-oglindă e punctul
37
de fericită armonizare („ voioasă înfrăţire") a subiectului cu obiectul, a „vieţii" cu „lumina"cosmică, a pământului cu cerul:
Când ochiul se deschide în faptul dimineţii Cu razele luminei uneşte pe-ale vieţii, Şi cerul şi pământul înel se întâlnesc Şi-n dulce oglindire voios se înfrăţesc[5].
Dacă, structural, întreaga creaţie a lui Alecsandri aspkă-_spre celebrarea „voioasei înfrăţiri" a fiinţei umane cujrniversul în spaţiul privirii, realizarea plenară a acestei poetici a vederii o constituie, desigur, pastelurile, care sunt tablouri ale armoniei dezvăluită prin contemplare. „Rai frumos al ţării", fermecătoare „ca grădinile Armidei", lunca revelă miracolul eternei regenerări:
O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare! în oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare, Ş-un nou glas de armonie completează imnul sfânt Ce se-nalţă către ceruri de pe veselul pământ.
Pătrunzătoarea şoaptă ce-o străbate uneşte într-un imn de. iubire vocile divergente ale naturii - lumina şi umbra, giganticul şi miniaturalul:
Ascultaţi!... stejarul mare grăieşte cu iarba mică, Vulturul cu ciocârlia, soarele cu albul nor...
Dar ceea ce, în *Lunca din Mirceşti,* pare o celebrare a erosului cosmogonic ca forţă regeneratoare a primăverii se ' vădeşte a fi de fapt principiul de construcţie a pastelurilor în genere, căci dialogul dintre „stejarul mare" şi „iarba mică" e numai una din înfăţişările pe care le ia un tipar structurant pe baza căruia Alecsandri organizează, prin
38
convergenţa contrariilor, imaginea naturii. Recunoaştem funcţionarea acestui tipar în foarte numeroase pasteluri. în *Sania,* privirea stăpâneşte, deopotrivă, „insule de codri" şi o creangă singuratică de stejar pe care „saltă-o veveriţă mică". în *Noaptea,* glasul „lung" al buciumului trezeşte amintirea unor timpi eroici, dar registrul eroic primeşte în final o replică în ton parodic:
Acum însă viaţa-i lina; ţara doarme-n nepăsare! Când şi când un câine latră la o umbră ce-i apare, Şi-ntr-o baltă mii de broaşte în lung cor orăcăiesc, Holbând ochii cu ţintire la luceafărul ceresc!
în *Malul Şiretului,* privirea poetului urmăreşte meandrele râului ce „se-nncovoaie sub copaci ca un balaur", pierzându-se în zare ca o imagine a veşnicei treceri; printr-o inversare ironică de perspectivă această dispoziţie meditativă a fiinţei umane e transferată în final asupra naturii, care-l contemplă la rându-i, prelung meditativ, prin ochii unei şopârle -replică miniaturală a râului-balaur[6]:
Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale Cu cel râu, care-n veci curge, făr-a se opri din cale.
unca-n giuru-mi clocoteşte; o şopârlă de smarald Cată ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.
De obicei, elementul de contrast (graţios-miniatural, ironic, parodic etc.) e plasat în finalul textului, pe care-l, echilibrează încheindu-l cu o „poantă". în *Concertul în luncă,*\ extazului naturii-artiste, fermecată de cântecul privighetorii, i se sustrage „macul singur, roş la faţă", care „doarme dus pe ceea ume", ca un burghez opac la mirajul artei. în *Vânătorul* şi, mai ales, în *Balta,* prezenţa terifiantă a vânătorului ca o ameninţare mortală („Răspândind
39
fiori de moarte, luntrea cea de arme plină/ Când la umbră se doseşte, când s-arată la lumină") e redusă, ironic, în final la un element inofensiv, integrat armoniei fericite a luncii:
Iar pe mal, în liniştire, un bâtlan, păşind încet, Zice:- Nu-i pieirea lumei...vânătorul e poet *{Balta)* sau, în *Vânătorul:*
Vânătorul soarbe-n cale-i răcoreala dimineţii, Admirând jocul luminei pe splendoarele verdeţii
Pe colnic, în zarea luncii, un plop mare se ridică, Cu-a lui frunză argintie făcând umbră pe vălcică.
Vânătorul la tulpină-i cade-n visuri iubitoare... Două veveriţi pe-o creangă râd de arma-i lucitoare. ...
Giganticul-si graţiosul, terifiantul (eroicul, sublimul) şi ironicul se armonizează în spaţiul instituit de

privirea contemplativă. Convergența contrariilor într-un spațiu comun de oglindire dă unitatea interna a tabloului, pe care finalul-poantă îl închide ca o „ramă". în fapt, dacă luăm în considerare sugestiile oferite de primul text al ciclului(5e/?7e , *la Mirceşti),* întreagă seria pastelulilor pare a-şi avea originea într-o sugestie estetică: tablourile („cadrele-aurite"), contemplate la lumina focului din sobă şi a „lampelor" aprinse, sunt primul suport al reveriei pe care o vor hrăni în continuare imaginile decupate din natură şi structurate pe principiul simetriei estetice. Plasate într-un spațiu exotic, de reverie pură, eliberate de orice preocupare națională şi de orice obsesie minor-meditativă, cele două pasteluri chineze (capodoperele ciclului) realizează integral vocația estetizantă a lui Alecsandri. Mandarinul, eroul unuia dintre ele, este - el însuşi, cu aerul lui de păpuşă orientală - o piesă decorativă dintr-un tablou decorativ:

Mandarinu-n haine scumpe de matasă vişinie, Cu frumoase flori de aur şi cu nasturi de opal, Peste coada-i de păr negru poartă-o vânătă tichie Care-n vârf e-mpodobită cu-n bumb galbin de cristal.

Spațiul în care se integrează „fericit"(„Fericit, el locuieşte un măreț palat de vară...''), un spațiu construit de „ochiul vesel", converteşte, în stilul artei chineze, terifiantul şi monstruosul în decorativ: *mărețul* palat de vară e „plin de *monştrii* albi de *fildeş* şi de *jaduri prefioşi";* lanternele „răspând noaptea raze *blânde* pe *balauri fioroşi";* mandarinul „stă în trândăvie pe-un *dragon de porcelană'* şi, insensibil la ispitele iubirii, se lasă stăpânit de bucuria pură a contemplației gratuite:

înlăuntru râde visul fericirilor divine, Mandarina cu ochi galişi şi cu sânul virginal.

Ea se duce-n galerie s-o dismierde mandarinul, Grațioasă, pânditoare, sub cortelu-i de atlaz, îl invită cu ochirea-, cu surâsul, cu suspinul, •-•' Ca sa guste voluptatea amorosului extaz.

Dar el stă în trândăvie pe-un dragon de porcelană, La minunele frumoase ce-i zâmbesc - nesimțitor, Soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană Şi cu drag se uită-n aer la un zmeu zbârnâitor.

Cu „monştri albi de fildeş", „dragoni de porcelană", „zmei zbârnâitori" şi „balauri fioroşi" blând mângâiați de razele lampioanelor, spațiul exotic e resimțit ca un spațiu de eufemizare estetică a terifiantului - ceea ce însemnează că el devine cea mai pură realizare a poeticii schițate de Alecsandri, în care ochiul e chemat să armonizeze ființa cu existența universală. Voluptuos-plasticizantă, reveria lui

Alecsandri, dominată de beția vederii, n-are nimic vizionar, deşi atracția orizontului, nostalgia călătoriei şi cutremurul în fața „tainei" migrațiunii ne-ar putea face să bănuim o nevoie de eliberare din limitele pe care vederea le impune. Vocația călătoriei *pare* doar născută din dorința de-a depăşi „hotarele" privirii („Duce-m-aş fără-ncetare /Ca vulturul să pătrund / *Peste-a ochilor hotare I* Orizonul fără fund" - *Dorul de mare),* căci, dincolo de orizont, Alecsandri imaginează tot o lume de privelişti:

Să văd stingerea de soare în adâncul ocean Şi-a lui coamă arzătoare Răsărind ca un volcan.

Să văd stelele voioase înflorind cerul senin Şi cu raze argintoase Dismierdând al mărei sân.

Sa vad luna răsărita în a nopții aer cald, Ca o floare aurită într-o cupă de smarald...

Taină esențială, migrațiunea se vădeşte a fi, în ultimă instanță, nu accederea vizionară la un alt nivel al realității, ci multiplicarea spațiilor pe care vederea insațiabilă le poate lua în stăpânire: *Cucoarele*

vin din fundul lumii, de prin clime înfocate, De la India Brahmină, unde fearele-ncruntate, Pardosi, tigri, şerpi gigantici stau în jungli tupilați, Pândind noaptea elefanții cu lungi trombe înarmați. Fericite călătoare! zburând iute pe sub ceruri, Au văzut în răpigiune ale Africei misteruri,

Lacul Cead şi munții Lunii, cu Pustiu-ngrozitor, Nilul Alb cărui se-nchină un cumplit negru popor...

Acest nesaț al privirii va genera şi capodoperele poeziei parnasiene a lui Macedonski, care pornesc de la o atitudine estetică asemănătoare, înlocuind doar „voioşia" sau „fericirea" contemplației cu ekstasis-ul estetic, -transcendere eliberatoare a eului, absorbit mântuitor de obiectul contemplat.

O construcție spațială de un tip cu totul diferit întâlnim la Heliade Rădulescu. Spre deosebire

de simetria estetică a pastelurilor lui Alecsandri şi mai ales, spre deosebire de peisajele mimetice ale lui Bolintineanu şiAlexahdrescu, Heliade nu mai apelează la un criteriu structurant exterior universului estetic, ps care nu-l mai organizează o privire aflată în afara lui. Complexă, lumea heliadescă e concepută pe două dimensiuni complementare, una înalt-spirituală şi cealaltă dens-telurică, asociate după principiul triadic al „deltelor" ce explică naşterea şi structura universului. în sistemul filosofic „treist" al lui Heliade, principiul de alcătuire a universului îl constituie „delta sântă" (A) sau triunghiul sacru[7], format dintr-o dualitate - nici „hibridă" nici „monstroasă", ci „armonică" - şi din rezultanta sau echilibrarea ei. Cu excepția primei delte, divine,

Eloim

Spirit [v] *' universal .*

Materia universale

toate celelalte delte îşi au termenii într-o perpetuă schimbare descendentă de funcții, termenul pasiv al deltei superioare devenind activ în delta inferioară[8]. în fond, structura întregii opere a lui Heliade respectă structura deltei „istorice", al cărei arhetip rămâne

43

Spirit universal

Materia universale

Creația

De aceea, în opera sa, materia densă nu e caricatura, ci termenul dual-armonic al spiritului, în nuntire cu care va genera creația. O dovedesc singurele două cânturi terminate din epopeea națională în spirit romantic *Mihaida* - expresia cea mai caracteristică a „ deltei" heliadiste în literatură - , gândită" ca o poemă a întrupării Logosului în istorie. în cântul I, axat pe o viziune tassoniană a topografiei universului, un lung discurs al divinității (Dumnezeu Fiul sau Logosul) se desfăşoară, ca preambul şi arhetip al acțiunii istorice, sus, „ mai presus de ceruri", la „ tronul preatăriei", „Sub ale cui picioare aceste fără margini / Domnii şi lumi de stele sunt pulbere de aur", cuprinzând „nemărginirea toată". Cântul II, în care divinul cuvânt-lumină se va întrupa în istorie (însuflețind fața lui pasivă, care e materia), debutează cu imaginea materiei dense, elementare, imaginea cailor şi a gunoiului din care izbucneşte viața:

în curtea spațioasă se tot auzea giruri De cai, şi cluntul zornet zăbalelor spumate Şi-acea scuturătură ce duduie ca tunet, Şi baterea copitei, spărgând în neastâmpăr Gunoiul bătăturei cu iarba încolțită, Şi ninchezatul ager*.

Nu alta e structura „pastelului" din *Zburătorul.* Notabil e, mai întâi, faptul că, plasând descripția în miezul baladei sale, Heliade contrazice tiparul canonic în conformitate cu care reperele spațiului estetic se dau la începutul compoziției, permițându-i cititorului accesul în interiorul universului creat. Văzut îndeobşte ca o abilă trecere compozițională

44

de la confesiunea Floricăi la mitul Zburătorului, „pastelul" e de fapt o imagine-sinteză a Universului, în care cerul şi pământul, spiritul şi materia se conjugă: în seară, se întorc în sat turmele, nu eminescienele blânde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene „țipânde", înaintând „mugind" şi făcând ca aerul să vibreze „de tauri grea murmură". Acordurile sunt de o materialitate densă, care nu se sublimează (eminescian) în cântec de ape, ci în murmurul sevei vitale, în a „laptelui fântână". Dar, în momentul secund al pastelului, universul elementar ațipeşte sub magia „încântecului" şi în tăcere, lumea adormită se visează în idee, îşi visează „înaltul" corelat:

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei Veşmântul său cel negru, de stele semănat, Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat. Tăcere este totul şi nemişcare plină: încântec sau descântec pe lume s-a lăsat...

Axa unificatoare a acestor două dimensiuni ale universului este eul poetic, spațiu de confruntare a unor voci divergente, puternic dramatizate în *Serafimul şi Heruvimul.* De aceea, prezența persoanei întâi („Eu n-am venit, o, umbre, să turbur pacea voastră", *„Eu* sunt însumi o umbră"; *„Eu* cânt în miezul

nopții a voastre biruințe, / *Eu* pe mormântul vostru laure împletesc") domină o poezie pe temă tradițională, cum e *O noapte pe ruinele Târgoviștii.* Tematic şi prin intenție didactică, *O noapte pe ruinele Târgoviştii* se încadrează viziunii preromantice, nuanțată în sens național. Târgoviştea ruinată e, pentru Heliade, un centru simbolic al existenței naționale, un spațiu originar,
care deține o perspectivă privilegiată:

Aici îmi stau în față eroii Rumâniei
Din Câmpulung, din Argeş, din laş, din Bucureşti,
45
De la Traian şi Negru, martiri ai vitejiei, Până la împlilarea trufiei strămoşeşti.

Ici glasul: Radu Negru! peste Carpați răsună

' *D-aci văz* în Moldova toată slava romană A renvia subt Ştefan...
Aici Mihai cel Mare deşteaptă bărbăția,
Steagurile destinse slobode fâlfâiesc;
Sub dînsele el cheamă pe toată Rumânia...
Origine, întemeiere, afirmare de sine prin martirajul libertății, Târgoviştea e o hieroglifă a temporalității istorice. Dar acest spațiu nu mai e contemplat din afară, nu mai e construit prin succesiunea momentelor privirii exterioare lui - ca la Grigore Alexandrescu -, ci e privit din interior, căci eul poetic se plasează pe sine în chiar centrul sacru al lumii pe care o construieşte. Numai făcând abstracție de structura de adâncime a poeziei am putea considera *O noapte pe ruinele Târgoviştii* o meditație preromantică încadrată de două momente de „pastel". „Pastelul înserării"cu care începe („Soarele după dealuri mai stăluceşte încă") şi „pastelul zorilor" cu care se încheie („Deschis e ochiul zilei acum pe orizon") se structurează de fapt în imaginea globală a unui ciclu cosmic, într-un mister al morții şi renaşterii soarelui, care poate fi citit, în cheie simbolică, şi ca o promisiune a palingeneziei istorice a neamului. Nu mai avem de a face cu un spațiu vid în care gândirea evoluează înscenând idei, ca la Grigore Alexandrescu. Sensul e, acum, integral încifrat în imaginea lumii, o lume-spectacol cosmic *şi* hieroglifă a istoriei, o lume care-şi identifică axa cu privirea vizionară a eului. Rememorarea istorică se poate dispensa de concluzii, transformându-se într-o viziune a
46
timpului eroic, o *viziune* posibilă în universul transfigurat magic de „încântec" sau de „un duh încântător":
Un rece vânt se simte c-a morții răsuflare, Pe piatra cea-nverzită şuieră trecător; Ca viața se revarsă o mută-nfiorare, Pustiul se însuflă de-un duh încântător.
Spațiul în care se petrece transferul de la realitate la viziune e un spațiu interior. Heliade resimte noaptea ca o trăire dilematică a eului ce se caută pe sine („şovăinda, clătita mea ființă"). Planul cosmic şi planul istoric converg înspre un plan interior ce transfigurează descripția Şi rememorarea în trăiri ale unei conşiințe romantic torturate, care îşi caută locul în ordinea cosmică şi în cea istorică. Din această perspectivă, conceperea neutră a lumii sub zodia peisajului mimetic devine imposibilă, căci vederii i s-a substituit, decis, viziunea.
Ca atare, Heliade se încearcă în domeniul peisajului vizionar prin excelență care este tabloul increatului -supremă provocare a limbajului poetic, obligat să instituie un univers anterior instituirii limbajului însuşi. Un precursor neştiut avea Heliade, în această direcție, în Budai-Deleanu, care plasase acțiunea *Țiganiadei* pe fondul unui miraculos de natură filozofică, adică pe fondul perpetuei confruntări între principiile empedocleene ale Urii (Urgia) şi Iubirii (Libovul Sînt, celebrat imnic de Parpangel). Cu o imaginație puternic materializantă, Budai-Deleanu concepe, în prima variantă a *Țiganiadei,* ținutul Urgiei în termeni de fabulos folcloric: e un tărâm „căutând cătcăunilor în dos", cu pământul văduvit de roade, pustiit de războiul stihiilor, cu vânturi turbate, balauri, fiare sălbatice, iarnă şi noapte eternă. în varianta secundă a *Țiganiadei* concretețea fabuloasă a imaginii e părăsită în favoarea unei construcții sobru-livreşti, care îndepărtează tărâmul Urgiei de lumea
47
dens materială a țiganilor şi îl apropie de spațiul abstract al ideii:
De la miază noapte mai departe,
Sus, în văzduhul întunecos,

Este un loc (precum scrie la carte) Cărui zic filozofii haos,
Unde neîncetată bătălie
Face-asupra stihii stihie![10].

Exersându-se pe tema increatului în primul cânt al *Anatolidei,* Heliade are curajul de a nu opta pentru soluția, lesnicioasă, a prefabricatelor mitologice şi de a încerca să construiască viziunea unui univers nenatural (adică nedevenit, încă, natura) cu mijloace pur lexicale, supunând limbajul unui tratament care îl înstrăinează. E un limbaj articulat dual: familiar pe de o parte, violent neologistic pe de altă parte. Componenta familiară schițează în genere contururile universului celest, imaginat cu *munți, stânci, pulbere, verdeață, flori,* înzestrat chiar, în preajma tronului divin, cu o *„tindă";* componenta secundară, neologistică, funcționează în registrul calificativelor acestor constituenți ai peisajului divin, dematerializându-i, dându-le un aspect de stranietate, în care înțelesul avansat inițial pare a se retrage. Stâncile sunt *de adamante,* tărâmul e „verzit de *imortalij* Umbrit de cedri-eter//, florat de *amarante",* iar „tinda" e o tindă a *omnipotenței.*

Experimentul heliadist nu încearcă plasticizarea ideilor prin echivalări cu valoare sugestivă; el se îndepărtează aşadar de poetica plasticizantă a „vederii", chiar dacă o face prin modalități lexicale (alternanța termen autohton -neologism) şi nu prin modalități retorice (dominante rămân, şi-n creația sa, figurile plasticizante: comparația şi mai ales epitetul). în această încercare de depăşire a poeticii plasticizante, expresia devine cu bună-ştiință artificială,

iar imaginile sunt aproximări care nu-şi caută puncte de susținere în sfera experienței senzoriale, ci rețin, dimpotrivă atenția noastră asupra anormalității lor. Cu toate riscurile pe care le comportă, aceasta este cea mai curajoasă soluție exersată înainte de Eminescu de un poet cu fibră vizionară, un poet pe care tânărul Eminescu îl va elogia, în *La Heliade,* ca pe un etalon al poeticității.

NOTE

1. Paul Cornea, *Literatura muntelui, în De la Alexandrescu la Eminescu,* Buc, 1966; Elena Tacciu, *Romantismul românesc, voi. II (Topophilia - forme simbolice ale spațiului),* Buc, 1985.

2. Petru Bolintineanu, folosesc ediția de *Opere* îngrijită de Teodor Vârgolici, voi. I, II, Buc, 1981, 1982.

3. Pentru soluția estetică diametral opusă, aceea a privirii din interior care distruge caracterul figurativ, inteligibil al tabloului, v. în continuare cap. *Ochean.* Despre „o poetică a mării" *în Conrad,* excelentele comentarii ale lui Eugen Simion din *Dimineața poeților,* Buc, 1980. Asupra poemei *Conrad* m-am oprit mai pe larg în *Configurații,* Cluj, 1981 *{Conrad sau exilul perpetuu).*

4. Folosesc ediția de *Opere* îngrijită de I. Fischer, Buc, 1972.

5. Vasile Alescandri, *Strofe despărechete,* în *Opere,* I, *Poezii,* ed. G.C. Nicolescu, Buc, 1966 (ediție pe care o utilizez în continuare).

6. Corespondența celor două elemente a fost observată, pentru această poezie, de Nicolae Manolescu *(Balaurul şi şopârla, în lulien Green şi strămătuşa mea — Teme 5 -,* Buc, 1984).

7. Comentat de poet astfel: „JDeltă. O formă triunghiulară A, astfel se înfățişează providența sau ochiul lui Dumnezeu" - *Opere,* I, ed. Vladimir Drimba, Buc, 1967, p. 413.

8. Heliade Rădulescu, *Equilibru între antithesi sau Spiritul şi materia,* Buc, 1859-1869, p. 9-17.

9. Utilizez în continuare ediția Drimba de *Opere,* voi. I.

10. Budai-Deleanu, Opere, I *(Țiganiada B),* ed. Florea Fugariu, Buc, 1974, p. 13. Asupra miraculosului în *Țiganiada* m-am oprit pe larg *în Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Cluj, 1974.

OCHIUL LĂUNTRIC

1. CAPTIVUL DIN OGLINDĂ

Poezia eminesciană de tinerețe se leagă, nu numai prin teme şi limbaj, ci şi prin schemele structurante ale imaginii, de universul poetic paşoptist. O poezie de început cum e *Frumoasă-i* construieşte imaginea lumii într-o modalitate înrudită cu cea folosită de Grigore Alexandrescu în *Adio. La Tîrgovişte,* adică printr-o succesiune de poze lirice, suport al mişcărilor privirii care înregistrează şi ordonează, din exterior, componentele peisajului:

Pe stânca sfărâmată mă sui, Gândirilor aripi le pui; De-acolo cu ochiul uimit Eu caut colo-n răsărit Şi caut cu sufletul dus La cerul pierdut în apus. Cobor apoi stânca în jos, Mă culc între flori cu miros,
Văd apa ce tremură lin
Cum vântul o-ncruntă-n suspin...

Acestei construcții în stilul peisajului mimetic i se sustrag însă primele versuri, ce prefigurează universul de ecouri şi oglindiri specific poeziei eminesciene, în care imaginea, dublată prin reflectare, se purifică de materie, dând senzația că se proiectează în idee:

în lacul cel verde şi lin Resfrânge-se cerul senin,

50

Cu norii cei albi de argint, Cu soarele nori sfâşiind. Dumbrava cea verde pe mal Se-oglindă în umedul val...

Schema de structurare a peisajului din *Frumoasă-i,* mărturisind prelungirea unei poetici paşoptiste a vederii, e însă rară în contextul operei eminesciene. Ea pare reluată în câteva texte postume, care panoramează imaginea unei ţări paradisiace (Dacia din *Memento mori)* sau a tărâmului făgăduinţei (Moldova din *Bogdan Dragoş).* Dar tocmai modalitatea reluării face vizibilă distanţa între peisajul mimetric şi cel vizionar. Metaforic, putem pune constituirea universului vizionar sub semnul privirii lăuntrice, solare, dăruită - prin orbire - lui Sarmis. E ochiul lăuntric ce se poate deştepta, vizionar, în somn, ca-n *Scrisoarea III* („Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deşteaptă") sau poate, pur şi simplu, dubla privirea trează, dezvăluindu-i sensul ascuns-al tablourilor ce se oferă vederii. în *Bogdan Dragoş,* privirea eroului ia în stăpânire, străbătându-l de la răsărit .•'la apus, tărâmul ce pare a-l aştepta:

Sub cerul plin de nouri la răsărit vezi şăsuri întinse-n zarea lungă încât abia le măsuri. Colo spre miazănoapte stau munţii cu stejarişti Şi stâncile de piatră şi dealuri lungi cu rarişti.

Construcţia peisajului pare a promite o topografiere în genul celor realizate de Grigore Alexandrescu; dar această primă mişcare, de precizare a obiectelor decupate de privire, este urmată de o a doua, de sens contrar, o mişcare de topire a contururilor, care se pierd în umbre şi se prelungesc, incert, confundându-se cu bolta cerească:

Dar toate sunt pierdute şi numa-n umbre vineţi Abia vă mai destingeţi de bolta ce o ţineţi.

51

Această ambiguizare a relaţiei celest-terestru o realizează jocul luminii captată de oglinzile acvatice, înti-o tehnică prefigurată de primele versuri ale naiv-juvenilei *Frumoasă-i.* Prin „strania splendoare" a acestui joc de reflexe şi oglindiri, răsăritul şi apusul încetează să fie simple repere de orientare geografică şi devin porţi ale luminii, prin care pământul comunică cu cerul:

Dar iată că apusul se lumină de-o ploaie Se lumină, căci raze, sclipiri curgeau şiroaie

Un colb de diamante părea că se lăţeşte în ceaţă peste lume ce scânteie şi creşte, Şi lacuri şi pâraie ardeau sub acea ploaie, încungiuraţi de aburi, pe ei era văpaie[1].

Confuzia elementelor (apa şi văpaia în pâraiele ce ard),-confuzia (contopirea) spaţiului terestru şi a celui ceresc, universul de reflexe ce pregătesc naşterea curcubeului ca o poartă a luminii, totul „ameţeşte gândirea", dezvăluind, vizionar, sensul paradisiac al acestui tărâm de nuntire a elementelor. Ochiului hipnotizat, gândirii „ameţite" li se dezvăluie astfel sensul epifanic al peisajului, care identifică substanţa unanimă a universului cu lumina[2], lumina care transpare în contururile imaginilor dematerializate prin reflectare, lumina ce pătrunde chiar în miezul întunericului (făcând negurile „albe, strălucite" şi umbrele „argintii"), lumina ce se va descoperi ca realitate ultimă a lumii, dincolo de formele ei tranzitorii, în viziunea apocaliptică dintr-o variantă a poeziei *La steaua:*

Că tot ce naşte-n univers Aceea şi declină. De-ar înceta totul în mers S-ar naşte lumina, lumină![3]

52

Nu altul e sensul construcţiei lumii-grădină para-disiacă în ampla descripţie a Daciei mitice din *Memento mori,* tărâm ce pare încremenirea unei respiraţii cosmice („Munţi se nalţă, văi coboară"). Grădină imensă, fabuloasă, a palatului de stânci al Dochiei, comunicând - prin „bolta crăpată" - cu tărâmul selenar al cărui reflex terestru pare a fi, Dacia e străbătută, ca de un ax transversal, de „fluviul cântării" şi mărginită, la răsărit, de un munte „jumătate-n lume, jumătate-n infinit", prin care pământul şi cerul comunică: prin „poarta răsăririi" săpată-n acest munte (care e o variantă tipică de axis *mundf)* urcă sufletele eroilor şi coboară pe pămânŢ~zen vech~TT~Dacii. Dincolo de el, la răsărit, se aflâ cetatea soarelui, învecinată cu grădina zorilor şi cu monastirea lunii. Hotarul Daciei îl alcătuieşte aşadar tărâmul astral, iar răsăritul nu mai e, după cum se poate observa cu uşurinţă, reperul geografic din peisajul mimetic paşoptist, ci punctul cardinal al răsăririi, al izvorârii, al naşterii luminii astrale, care coboară în tărâmurile dacice, integrându-le unui univers structurat mitic.

Funcţia de pilon cosmic a muntelui sacru este elementul explicit pe baza căruia spaţiul mitic se instaurează în locul spaţiului fizic; în imaginarul eminescian există însă şi o altă constantă cu..funcţie struclurant-mitică în construirea spaţiului esteti^constantă pe care am descoperit-o încă din poezia *Frumoasă-i* şi am regăsit-o plenar în *Bogdan Dragoş:* ambiguizarea relaţiei real-ideal prin actul oglindim, mişcare asupra cărei voi reveni pe larg ceva mai târziu. Reţin deocamdată faptul că, în acest al doilea complex structurant al peisajului, *insula* primeşte funcţia pe care o are, în construcţia mitică anterioară, muntele sacru. £0 imensă oglindă e, 'în *Memento mori,* fluviul

cântam:
Iară fluviul care taie infinit-acea grădină Desfăşoară-n largi oglinde a lui apă cristalină. Insulele, ce le poartă, în adâncu-i nasc şi pier;
53
Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, Cât uitându-te în fluviu pari a te uita în ceri.
încă mai explicită e simbolistica insulei în *Mureşanu.* ea apare acolo ca un punct de coincidență a contrariilor, punctul în care viața şi moartea, realul şi imaginarul se vădesc a fi acelaşi lucru. Pe-ntinsele ape din imperiul Regelui Somn, la ceasul înserării, se înalță „insulele mândre şi de dumbrave pline", invadate de o vegetație luxuriantă, expresie a unei vitalități explozive (, Acoperi te numai cu flori şi cu poiene / Urieşeşti"). Dar aceste simboluri ale vieții ce izvoreşte, copleşitor, din ape sunt, în acelaşi timp, semne ale morții, căci ele „Par sarcofage nalte plutind pe-unde senine". în spațiile acvatice de -oglindire, unanim prezente în poezia eminesciană, realul se i-realizează şi contrariile coincid după logica gândirii mitice.
Peisajul eminescian se vădeşte a fi, prin caracteristicile pe care le-am urmărit, esențialmente vizionar. Caracterele sale fundamentale (structurarea pe schema spațiului mitic şi derealizarea prin oglindire) apar în întreaga operă emixiesciană, modelând şi universul familiar din mica lirică (ideile, piese de inspirație folclorică etc). Salcâmul „nalt" şi „vechi" şi dealul pe care turmele-l urcă în seară au, în modestul peisaj pastoral din *Sara pe deal,* funcție *de^axis mundij* ca şi „teiul nalt şi vechi" aflat, în *Făt-Frumos din tei,* „în mijloc de codru". Şi tot în inima lumii, *La mijloc de codru des,* eternitatea (luna, stelele, soarele) şi veşnica trecere (zborul de rândunele, păsările călătoare) se întâlnesc pătrunzând adâncurile unei oglinzi acvatice. Conceput pe schemele spațiului mitic, peisajul familiar e pătruns de latențe vizionare care-l modelează subiacent, vădind astfel triumful poeticii viziunii asupra poeticii paşoptiste a vederii. Modul în care se realizează structurarea subiacent-vizionară a peisajului voi încerca să-l urmăresc apropiindu-mă de universul idilei eminesciene.
înrudită, prin materie şi structură, cu prima parte a *Scrisorii IV,* postuma *Sarmis* e o idilă - şi, ca majoritatea idilelor eminesciene, ea se construieşte în jurul unui abia schițat nucleu epic: o întâlnire în amurg şi un dialog murmurat însoțind lina plutire pe ape (în alte părți blânda cavalcadă sau zborul astral), lunecarea somnanbulă a cuplului ce pare să descopere, prin iubire, pierduta stare paradisiacă, de „farmec"[5]. Cu un sumar scenariu epic ce marchează, printr-o gestică ceremonială, stilizată, pătrunderea cuplului într-un spațiu paradisiac, idilele eminesciene celebrează reinstituita consonanță ființă-cosmos. Universul idilelor cuprinde uneori note de pastorală (turmele din *Sara pe deal),* dar elementul pastoral, redus adesea la o componentă muzicală a peisajului (dulcele glas de bucium ce străbate adîncurile pădurilor, atunci când ele nu-s pătrunse de sunetul, tot atât de dulce, al cornului) e un simplu element de fundal i căruia i se pot substitui componentele unui stilizat tablou medifival (castelul din *Scrisoarea IV)* sau renascentist (castelul şi mănăstirea din *Cezarâ).* în funcție de contaminarea idilei cu structuri specifice poveştii, baladei *{Făt-Frumos din tei, Povestea teiului* etc.) sau novellei *{Cezarâ),* variază şi distribuția rolurilor în cuplu; perechea Ea-Eu din lirica personală devine, în lirica rolurilor, principesa şi pajul (în secvența idilică din *Luceafărul),* castelana şi cavalerul trubadur *{Scrisoarea IV),* casteşana sortită călugăriei şi misteriosul prinț al pădurii *{Făt-Frumos din tei),* tânăra aristocrată şi călugărul cu înfățişare demonică *{Cezarâ),* craiul get şi logodnica sa *{Sarmis)* ş.a.m.d. Dincolo de aceste contextualizări diferite, idilele repetă schema identică, de o mare simplitate, ce se reduce la mişcarea de integrare a cuplului în universul paradisiac[6] în care eroii dispar, „se pierd" *{Făt-Frumos din tei),* „pier în vale" *{Povestea teiului)* sau adorm, troieniți de flori de tei. Ca atare, spațiul estetic al idilelor e structurat în adâncime după reperele spațiului mitic, fie el
54
55
centrat în jurul unui *Axis mundi,* fie reeditând, prin întreaga-i topografie .paradisul (insula lui Euthanasius din *Cezarâ),* fie reamintind imaginea unei lumi abia născute din ape primordiale *(Sarmis).* Ca şi spațiul, timpul idilelor-este un timp sacru, - cel al înserării, care însemnează în opera lui Eminescu (am demonstrat lucrul acesta cu un alt prilej[7]) timpul unei veşnice reeditări a genezei, momentul când, o dată cu răsăritul lunii şi „izvorârea" stelelor, lumile se limpezesc, ridicându-se din întinecimea amurgului." Prezența acvaticului (asociată „izvorârii" şi trimițând astfel spre imaginea subiacentă a apelor originare) este, de aceea, obligatorie în idile, fie că este vorba de ape care „plâng

clar *izvorândm* fântâne" *{Sara pe deal),* de „izvorul prins de vrajă" ce *„răsărea* sunând din valuri" *{Povestea teiului),* de „ro ti torul talaz" al lacului şi , .respirarea cea de ape" din *Scrisoarea IV* sau de întinderea zbuciumată a mării din *Sarmis.*

în postuma *Sarmis* pot fi recunoscute toate elementele pe care le-am considerat definitorii pentru universul idilelor eminesciene. în liniştea amurgului, răsăritul lunii peste „eterna neodihnă" a mării desprinde, prin aburii ce se ridică „din fund de văi spre dealuri" insule şi țărmuri ce se ivesc din valuri şi cresc în lumină. Pe apele mării lunecă într-o luntre, murmurându-şi fericirea, tânărul crai Sarmis şi mireasa lui cu înfăţişare de înger. închizând tabloul, în depărtări, „Din codri, singuratici un corn părea că sună" atrăgând spre țărmul mării turme sălbatice, care înlocuiesc figurația tipic pastorală cu fauna fabuloasă a mitului:

Şi din poteci de codru vin ciutele şi cerbii, Iar caii albi ai mării şi zimbrii zânei Dochii întind spre apă gâtul, la cer înalță ochii.

în *Sarmis,* idila îşi dezvăluie dimensiunea şi arhetipul mitic. O strofă doar, un catren cu funcție de refren,

repetat după fiecare secvență mare a poemei, indroduce o notă de tulburătoare melancolie, de vrajă neliniştitoare în acest univers al armoniilor unei lumi abia născute:

v (Se clatin visătorii copaci de chiparos , Cu ramurile negre uitându-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.

îjr structură idilei, refrenul are valoarea unui element de contrast. Farmecul lui neliniştitor provine, evident, şi din sugestiile semantice pe care le comportă, aici, suma elementelor cu conotații thanatice: *chiparosul-* copac funebru -, ramurile *negre, umbra* lată, *marea-ntunecată.* Structura contrastantă a refrenului în raport cu restul textului apare şi mai evidentă dacă avem în vedere *orientarea* generală a imaginilor în cele două cazuri, adică dacă urmărim ceea ce (Cjraccişjeainumea „axa imaginilor" unui poem. Mă interesează mai puțin mărturiile de natură psihologică sau ideologică pe care axa imaginilor le poate furniza lecturii[8]; cred însă că noțiunea introdusă de Caracostea are o valoare esențială în descifrarea „lumii" textului, căci axa - sau axele - imaginii dezvăluie (prin orientarea imaginilor al căror semantism comoportă componenta „direcție") modul de structurare a universului pe care textul îl propune. Orientarea pur ascensională a imaginilor„într-o idilă din prima etapă de creație *{Sara pe deal)* m-a preocupat cu un alt prilej[9]. în *Sarmis* nu mai e vorba' însă de o construcție de simplitatea şi claritatea celei din *Sara pe deal,* ci de o triplă orientare a imaginilor. în prima strofă, spațiul e dominat de îndepărtata linie a orizontului:

Mijeşte orizonul cu raze depărtate, Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate Spre zarea-i luminoasă porneşte să-şi unească Eterna-i neodihnă cu liniştea cerească.

îndepărtată promisiune a nuntirii elementelor, promisiune a luminii pacifice, *orizontul*(sau *zarea)* orientează simbolic, ca nostalgie a ceea ce Edgar Papu numea „departele"[10], prima mişcare a poemei. E mişcarea plutitoare a valurilor lunecând spre depărtări, e neliniştita aspirație a mării spre „zarea-i luminoasă"; e, în ultimă instanță, lunecarea hipnotică a cuplului, pe care am considerat-o definitorie pentru scenariul atât de stilizat al idilelor eminesciene, sau prefigurarea mişcării de vis caracteristică eroinelor lui Eminescu (mişcare prezentă în secvența mediană a poemei, atât în evocarea de către Sarmis a imaginii logodnicei sale - „Pluteai ca o uşoară crăiasă din poveşti" -, cât şi în lina legănare pe ape a eroilor: „... ai putea departe lopețile să lepezi,/ Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi..."). Această primă axă a imaginii e, evident, orizontală, şi ea traduce fascinația hipnotică a depărtării, a orizontului ca punct promis de nuntire a elementelor.

întreaga secvență următoare, a răsăritului lunii şi a izvorârii lumilor din ape se caracterizează printr-o foarte puternic marcată orientare ascensională a imaginilor:

Deodată luna-ncepe din ape să răsaie
Şi pân'la mal durează o cale de văpaie,
Pe-o repede-nmiire de unde o aşterne
Ea, fiica cea de aur a negurei eterne.
Cu cât lumina-i dulce pe lume se măreşte
Cresc valurile mării şi țărmul negru creşte.
Şi aburi se ridică din fund de văi spre[1] dealuri...
O insulă departe s-a fost ivind din valuri,

Părea că se apropie mai mare, tot mai mare,
Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare.
'__; Acelaşi sens de *înălțare* (şi, prin asociere cu secvența pe
\ care am comentat-o, *de naştere, de creare)* îl dă Tomiris
,:
iubirii lui Sarmis, prin care se recunoaşte creată în gândire:
58
„Şi cât de mult ridici tu, în gând, pe o biată roabă". Cu o mişcare orientată ascensional se şi încheie, în registru mitic, poemul:
Iar caii albi ai mării şi zimbrii zânei Dochii întind spre apă gâtul, la cer înalță ochii.
în sfârşit, cele patru versuri ale refrenului (şi numai ele) aduc, prin contrast, o foarte marcată axă descendentă a imaginii: chiparoşii au ramuri negre „uitându-se în jos", iar teii „cu flori până-n pământ", „spre marea-ntunecată se scutură de vânt". Care e funcția acestei modificări contrastante a axei imaginilor în cuprinsul tulburătorului refren care întrerupe, insinuant ca o voce din adâncuri, armonia paradisiacă a idilei?
O primă explicație ne-ar putea-o furniza plasarea poeziei *Sarmis* în contextul marelui poem getic schițat de Eminescu, adică în relație cu poemul *Gemenii* căruia îi serveşte ca prolog. Amplă construcție pe tema romantică a dublului (sau pe tema indică, schopenhauriană şi eminesciană a identității de substanță, a „condiției de gemeni" a ființelor umane), *Gemenii* e istoria destrămării armoniei paradisiace din *Sarmis* prin crima lui Brigbel. în afară de personaje - care asigură continuitatea epică -între cele două poeme apare ca element de legătură refrenul din *Sarmis,* asociat în *Gemenii* cu aparițiile (presimțite de Tomiris sau reale) ale prințului dezmoştenit şi alungat. Refrenul ar putea astfel avea în *Sarmis* funcția de a prefigura - prin conotații thanatice, dar şi prin axa imaginii - fabula prăbuşirii din *Gemenii,* introducând, în miezul universului paradisiac, motivul căderii.
E de observat însă că imaginea orientată descendent din motivul chiparosului şi al teiului scuturându-se de flori pe apele mării migrează, în formula integrală sau în formule abreviate ale motivului, şi în alte poeme
59
eminesciene, care nu mai permit explicarea axei imaginii prin raportare la epica *Gemenilor.* în *Scrisoarea IV,*
... tei cu umbra lată şi cu flori până-n pământ
înspre apa-ntunecată lin se scutură de vânt;
Peste capul blond al fetei zboară florile şi-o plouă...
. Troiene de flori de tei „ning" sau îngroapă îngrăgostiții eminescieni adormiți în inima pădurii în aproape toate idilele sale. Abandonând pentru o clipă sfera idilelor, reîntâlnim - într-o imagine apropiată de refrenul din *Sarmis* - chiparosul de la marginea mării în imperiul Regelui Somn din ultima variantă a poemului dramatic *Mureşanu:*
Se leagăn visătorii copaci de chiparos
Cu frunza lor cea neagră uitându-se în jos
în ape...;
în acelaşi spațiu oniric, subliniind orientarea descendentă a imaginilor, „Pe-a stâncilor lungi colțuri apusul se coboară", în timp ce insulele sarcofag, imagini ale morții, acoperite însă de o vegetație explozivă, se cufundă şi dispar în apele întunecate din care abia au răsărit. în emblema insulelor-sarcofage invadate de beția vegetalului am citit deja intensitatea de esență a vieții şi a morții, în ciclul etern reluat al ivirii, al *ridicării* din leagănul acvatic şi al recufundării în mormântul mării, spre a cărei oglindă îşi apleacă ramurile negre chiparosul. Dubla orientare a axei imaginii structurează deci, în *Mureşanu,* viziunea unui univers în perpetuă destrămare şi renaştere. Legate însă de momentul auroral al lumii, idilele sunt dominate de axa orizontală şi, mai ales, de axa ascensională a imaginii, prin care se instituie un cronotop specific universului paradisiac. în acest univers, suava povară a florilor de tei care, *cad* într-o dulce ploaie introduce o mişcare descendentă, ale cărei sugestii difuze, vagi, se precizează în
60
refrenul din *Sarmis ca* o voce tentatoare a morții, integrată eternului ciclu al stingerii şi renaşterii; introduce, adică sugestia teporalității Timpul nu mai e însă încifrat hieroglific în peisaj după metoda lui Grigore Alexandrescu, ci modelat estetic prin componenta de adâncime, structurantă, care este axa

imaginilor.
* *
Chiar atunci când viziunea e înlocuită prin halucinația ce instituie un univers absurd (un univers în mare măsură deromanticizat), Eminescu nu modifică tiparul structurant al imaginii cu care ne-am întâlnit până acum şi nu apelează, aşa cum ar fi de aşteptat, la modele spațiale labirintice sau descentrate. Instructivă pentru acest proces de deromanticizare e poezia *Melancolie,* text fundamental pe linia unei tematici a înstrăinării (text marcat, spunea Tu-dor Vianu, de o „nevroză a depersonalizării"[11]). Cele două secvențe ale poeziei construiesc un dublu univers halucinatoriu (cosmic şi interior), unificat sub semnul apariției, ale cărei mărci deschid şi închid textul, revenind şi pe axa lui mediană: *„Părea că* printre nouri s-a fost deschis o poartă..."; „... vântul/ *Se pare că* vrăjeşte..."; „Parc-am murit de mult". Senzația de ireal e întărită prin jocul timpurilor verbale, în primul rând prin imperfectul care deschide textul, plasându-ne într-un timp suspendat, neconexat nici unei ordini temporale preexistente, un timp închis în sine, creîndu-şi propriul său trecut şi propriul său prezent: *„Părea* că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă / Prin care *trece* albă regina nopții moartă". Cele două spații (cosmic/interior) sunt structurate pe baza unui paralelism care transformă imaginea lumii prăbuşite în moarte într-o metaforă a sufletului mort, contemplat de o privire sieşi străină:
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost De-mi țin la el urechea - şi râd de câte-ascult Ca de dureri străine?
61
Emanație a subiectului mort, lumea îmbrăcată în giulgiul luminii selenare devine mauzoleul cosmic (al astrului, dar şi al eului care proiectează această halucinație thanatică). Toată această viziune a vidului cosmic se construieşte însă cu material preromantic, pe baza unei sheme tipic romantice.Repertoriul imagistic din *Melancolie* reaminteşte recuzita preromantică a poeziei ruinelor, încă foarte activă în meditația paşoptistă: *luna* moartă îmbracă în lințolii de lumină *„ruine* pe câmpul solitar" , „ *țintirimul* singur", *mormintele* „cu strâmbe cruci" peste care zboară „o *cucuvaie* sură". Dar ruinele, țintirimul, mormintele şi cucuvaia se văd transfigurate prin introducerea lor într-o imagine halucinatorie, grandioasă, a morții cosmice, ele devin elemente ale unui limbaj oniric într-o lume coşmarescă. Şi, ca, de obicei la Eminescu, universul oniric e structurat concentric, conform schemei arhetipale a spațiului mitic, centrat pe o axă a lumii şi pe un omphalos. Imaginea primă /viziunea (revelația) cerului-mormânt („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă") se restânge treptat, în cercuri concentrice:
Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă Ce *sate şi câmpie* c-un luciu văl îmbracă.
în miezul acestei lumi e „țintirimul singur" (reflex terestru al „mauzoleului" ceresc), în mijlocul căruia, ca de atâtea ori în visele eminesciene, un templu şi un altar marchează sacralitatea axei lumii şi a omphalosului. Decât că, în cazul de față, biserica şi-a pierdut sensul de spațiu sacru, e o „biserică-n ruine", în care
Drept preot toarce-un greier un gând fin şi obscur Drept dascăl toacă cariul în învechitul mur,
iar altarul e un iconostas şters, în care semnele s-au golit de sens:
62
*
Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas, Abia conture triste ş> umbre au rămas.
Preluând un limbaj preromantic, pe care-l identifică însă cu limbajul oniric, şi o construcție arhetipală frecventă în romantism, pe care o inversează însă polemic plasând în centrul sacru al lumii *vidul, golul, absența,* Eminescu deromanticizează universul, transformându-l, ca spațiu de emanare a eului mort, în monumentul funerar în care vocile neantului îngână „un gând fin şi obscur"[12]. .
* * *

Melancolie ne-a dezvăluit felul cum se constituie universul eminescian, nu prin respingerea, ci prin integrarea repertoriului motivic şi a structurilor modelatoare din poezia paşoptistă. Spre deosebire însă de temele şi motivele -adică de materialul poetic al romanticii paşoptiste, asimilat de Eminescu, limbajul poetic devine specific eminescian în momentul în care se eliberează de modelul canonic, moştenit, al poeticității, pe care, înainte de a-l abandona, încearcă, într-o primă etapă, să-l ducă la perfecțiune. Putem reconstitui acest prim model de poeticitate pe baza poeziilor elaborate în perioada 1866 - 1869. Sub raportul selecției lexicului poetic şi sub raportul opțiunii pentru un anumit registru stilistic, extrem de instructivă mi se pare *O călătorire în zori ,* poezie de virtuozități prozodice în

tradiție Bolintineanu:
A nopții gigantică umbră ușoară
Purtată de vânt, Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară
Din aripi bătând...
îndrăgostiții eminescieni străbat aici, în ritmul unei cavalcade anapestice (replica faimoaselor cavalcade dactilice
63
ale lui Bolintineanu) un univers auroral, impregnat de prezențe mitologice din recuzita convențională a neoclasicismului:Eos devine „Roz-alb- auroră, cu bucle de aur / Sclipinde-n rubin", Chloris „din roze își pune la salbe / Pe fruntea-i de crin", iar Eco multiplică vocile care înalță lauda iubirii:
Și pasărea cântă suspine-imitândă
Un cântec de-amor, Ecou-i răspunde cu vocea-i vuindă
La plânsu-i de dor,
sau le parodiază: „Iar Eco își râde de blândele plângeri...". O comparație banală *(calul fuge ca vântul)* primește drept de cetate în poezie prin transfigurare mitologică, devenind:
Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă,
Fugarul ușor Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă
Al negurei fior.
O primă caracteristică a limbajului poetic e, așadar, traducerea termenului propriu printr-unul mitologic, desprins
/ din codul convențiilor neoclasice. La aceasta se adaugă selecția lexicală din sfere contrastante ale vocabularului (aici, limbaj popular și limbaj neologistic) - sfere ex-
ol centrice în raport cu limbajul comunicării cotidiene, cotate așadar drept virtual poetice:
Ah! ascultă mândruliță,
Drăguliță, Șoapta-mi blândă de amor...

De-aș fi, mândră, râușorul
Care dorul Și-l confie câmpului...
Mitologemul neoclasic, termenul popular și neologismul curajos - iată specificul lexicului poetic, în care idealul neoclasic al „stilului înalt" întâlnește idealul romantic al pitorescului.
Intenția de a armoniza aceeași dublă orientare e vizibilă și la nivel stilistic, prin îmbinarea stilului umil al poeziei populare cu stilul ornant, în care dominante sunt comparațiile și epitetele - inclusiv epitetul multiplu („talia-i naltă, gingașă, subțire") și epitetul compus, de tip homeric („roz-alb-auroră").
Bazată pe hipotaxă, sintaxa primelor texte eminesciene pune în evidență articularea logică a discursului, dominat,în poezia de debut *(La mormântul lui Aron Pumnul),* de explicațiile cauzale, introduse simetric, în trei din cele cinci strofe, prin variante ale aceleiași conjuncții *(că* sau *căci):*
îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină, Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta; C-acuma din pleiada-ți auroasă și senină Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină, Se stinse-o dalbă stea!
Metalica, vibrânda, a clopotelor jale Vuiește în cadență și sună întristat; *Căci* ah! geniul mare al deșteptării sale Păși, se duse-acuma...
Te plânge Bucovina, te plânge-n voce tare, Te plânge-n tânguire și locul tău natal, *Căci* umbra ta măreață...
Discursul astfel articulat se amplifică apoi retoric, prin multiplicarea epitetelor („metalica, vibrânda, a clopotelor jale") și prin repetiții („Te-ai dus, te-ai dus din lume..."), adesea în variantă de anafora („Se stinse un luceafăr, se
64
65
stinse o lumină, / Se stinse-o dalbă stea"; „Te plânge Bucovina, te plânge-n voce tare,/ Te plânge-n tânguire..."; „Urmeze încă-n cale-ți și lacrima duioasă (...) Urmeze-ți ea...").
în *La mormântul lui Aron Pumnul* amplificarea retorică s-ar putea explica prin imperiativele stilistice ale odei funebre. Dar procedeul e exersat insistent chiar în poezia erotică a începutului. *De-aș avea,* replică la Alecsandri și, prin el, la tiparele poeziei populare, e, în întregul ei, amplificarea retorică a unui enunț de o simplitate extremă:
De-aș avea o porumbiță Cu chip alb de copilită
Câtu-ți ține ziulița

I-aş cânta doina, doinita.
Primele două strofe (două octave!) nu fac decât să amplifice retoric (şi nu să „plasticizeze") imaginea primă - metafora femeii-floare - într-un lanț de epitete şi comparații în care fiecare nou termen îl califică doar pe cel imediat anterior, din ce în ce mai îndepărtat (parazitar îndepărtat) față de termenul metaforic inițial:

De-aş avea şi eu o floare, Mândră, dulce, răpitoare, Ca şi florile din mai, Fiice dulce a unui plai, Plai râzând cu iarbă verde, Ce se leagănă, se pierde, Undoind încetişor, Şoptind şoapte de amor...
Această predilecție pentru amplificarea retorică se traduce nu numai prin repetiții şi epitet multiplu, ci şi prin construirea unui gen de „comparație multiplă", articulată disjunctiv:
66

Ca zefirii ce adie Cânturi dulci ca un fior

Sau ca lira sfărâmată Ce răsgeme-ngrozitor
....
Ca furtuna descrescândă Care muge a pustiu...
(La o artistă).
Rezumând, am putea spune că în poeziile juvenile pe care le-am urmărit un discurs perfect - şi vizibil - articulat logic primeşte calificarea de poeticitate prin selecția lexicală (bazată pe opoziția față de limbajul comun), prin utilizarea figurilor ornante şi prin amplificare retorică. Or, ceea ce frapează în primele texte cu adevărat eminesciene, adică în cele ulterioare anului 1869, este tocmai abandonarea acestui model convențional de poeticitate, ale cărui rădăcini (cu excepția componentei folclorice) sunt de căutat nu în poetica romantică, ci în cea neoclasică (dominantă încă în tiparele structurante ale poeziei paşoptiste, pe care am descoperit-o tributară unei poetici a „vederii"). Frapantă va fi modificarea criteriilor de selecție lexicală, care nu va mai urmări distanțarea, ci apropierea de limbajul comun[13], cu valorificarea elementelor dialectale (moldovenisme plasate chiar în rimă) şi a celor familiare (prezente mai ales în idile, dar şi în marile poeme târzii cum ar fi *Luceafărul).* Trebuie specificat însă faptul că această reorientare a lexicului poetic nu e decât aparent rezultatul acțiunii lui Eminescu; ea e de fapt caracteristică reformei limbajului poetic începută de junimişti (în primul rând de Samson Bodnărescu), adică de scriitori aflați în raza de influență a liedurilor lui Heine. Manuscrisul *Cântece de dor,* redactat de Samson Bodnărescu în 1865-69 - anterior aşadar idilelor eminesciene -, anticipează frapant, prin teme, limbaj şi
67
registru stilistic, mica lirică eminesciană, în versuri ca acestea:

Cine ştie din ce lume, Despre care Făt-Frumos povesteau cu-atâta farmec Şi cu glas aşa duios!
(Şăgi câmpeneşti);
Dulci era şi plini de foc, Pentru el făr' de noroc
(Ceasul rău);
Haide, dragă, sui în luntre, Să tot mergem, mergem duşi, Să scăpăm măcar o clipă De-a pământului cătuşi.
Legănați încet de valuri Să dăm grijile uitării, Să dăm sufletele noastre Dragostei şi desfătării
Ea se suie, luntrea pleacă Valurile se-mblânzesc Şi adânc în apa lină Stelele din ceri privesc.

Şi lumina blând-a lunii Pe-adâncimi se-aşterne-n pături, Peste ele trec în taină
Două umbre strâns alături

(Haide, dragă)[14].
O dată cu vechiul model de poeticitate a limbajului, Eminescu abandonează şi figurația mitologică decorativă
68
de tip neoclasic. în prima variantă a poeziei *Mortua estl* („meditațiunea" *Elena),* întrebările privind destinul umanității chemau inevitabil imaginea mitologică a parcelor:
Nu ştiu dacă secoli luând în reviste Găsire-aş vr'un nume pe negrele liste Ce de-ntru al morții scheletic convoi O parcă să-l mâe în viață-napoi[15].
Singurul ecou - târziu şi discret - al acestei imagini în textul defintiv e „caerul vrăjilor", al cărui „tors" marchează cu semnul destinului două din cele mai frumoase versuri ale poemei:

Când torsul s-aude l-al vrăjilor caer Argint e pe ape şi aur în aer.

Termenii mitologici vor reapărea, frecvent, în poezia de maturitate; ei nu vor mai avea însă, acolo, o funcție decorativă, ci o greutate semantică proprie - şi asta nu doar atunci când vor fi utilizați pentru reconstituirea spiritului unor vârste mitice (aşa cum se întâmplă în *Memento mori),* ci şi atunci când vor funcționa (similar situației comentate din *O călătorie în zori)* ca termen secund al unei comparații. Aşa apar ei, spre pildă, în textul poate fundamental al creației eminesciene, *Odă în metru antic.* Aici, o dublă comparație articulată disjunctiv (ca-n poeziile de tinerețe pe care le-am amintit) alcătuieşte axul central al textului, plasată fiind în strofa mediană (a treia din cele cinci strofe ale poeziei): „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i". Funcția pe care această dublă comparație o are în economia *Odei* se limpezeşte dacă avem în vedere modul de structurare a întregului text. Concepută inițial ca o odă către Napoleon
69
(Cezarul modern, întruparea Spiritului Universal în istorie), < devenind mai apoi o odă către poet („erou" al spiritului creator), poezia, care păstrează în ultima ei variantă tiparul prozodic al odei safice[16], poate fi citită ca o odă către suferință („Suferință tu, dureros de dulce") şi ca o rugăciune de eliberare prin moarte. Ea echivalează existența cu o „învățare a morții"[17], cu un traseu inițiatic ce începe prin scindarea eului, prin apariția alterității (ca suferință a înstrăinării) şi se încheie cu reintegrarea sinelui, care s-a cunoscut "(s-a „învățat") ca ființă-spre-moarte. Acest traseu (similar celui parcurs de existența universului în poezia cosmogonică) e marcat prin trei momente esențiale: identitatea cu sine a celui încă neatins de chemarea morții, înstrăinarea, prin descoperirea alterității care e începutul învățării morții şi recîştigarea, prin moarte, a unității sinelui. Ne aflăm în fața unui scenariu al despărțirii şi regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu ce se realizează în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor şi modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un „eu" generic şi le asumă. Definită printr-un inperfect care poate dura la infinit, asociată chiar semnelor eternității („pururi tânăr"), situația inițială a eului e una de plenară identitate cu sine, într-o izolare . nefisurată, ca atare sustrasă devenirii şi „învățării" morții:
Nu credeam sa-nvaț a muri vreodată; Pururi tanar, înfăşurat in manta-mi, Ochii mei nălțăm visători la steaua
Singurătății.
i
Această atemporalitate e brutal întreruptă, în strofa a doua, printr-o dublă dislocare: a eternității în clipă („deodată") şi timp (marca perfectului simplu - ,,răsărişi") şi a identității în alteritate („suferință *tu..."),* ceea ce echivalează cu insinuarea tentatoare a voluptății morții:
70
Când deodată tu răsărişi în cale-mi, Suferință tu, dureros de dulce... Pîn-în fund băui voluptatea morții Nendurătoare.
Din această clipă, eul - acum fisurat - se poate contempla pe sine în ipostaza, străină, de obiect, în devenirile unui „el" general, prin care trăieşte, obiectualizat, spectacolul propriei agonii. Această imagine a agoniei perpetue proiectată în afară, ca „spectacol" exemplar, se realizează prin dubla comparație mitologică:
Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, Ori ca Hercul înveninat de haina-i; Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

Articulate disjunctiv, cele două ipostaze mitologice actualizează de fapt din nou, în spațiul acestei duble comparații, o întreagă dialectică a identității şi alterității: Nessus, centaurul ucis de Hercule, lasă moştenire duşmanului său victorios propria sa moarte - propriul său sânge impregnat în cămaşa care, îmbrăcată de învingător, devine inseparabilă de trupul acestuia ca o piele de foc; sângele centaurului, vărsat de erou, devine aşadar parte integrantă - şi ucigătoare - a trupului lui Hecule, a propriei sale ființe, condamnată astfel la o agonie perpetuă. Heiefcfle e condamnat să trăiască în aeternum, în propriu-i trup, moartea pe care el a dat-o lui Nessus; viața lui devine trăirea morții celuilalt. De acest chin nu se poate salva decât ridicându-şj rugul şi refugiindu-se în propria sa moarte. Heracle, cel impregnat de sângele arzător al lui Nessus, nu se poate elibera de povara otrăvitoare a alterității şi nu poate redeveni el însuşi decât în spațiul propriei morți. Dubla comparație mitologică articulează aşadar disjunctiv

proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima şi călăul, devenit la rându-i victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identității (Tat twam asi) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane. Disjuncția nu mai e o modalitate retorică de amplificare prin dublarea redundantă a comparației, ci expresia fundamentării unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale, substanțial identice. Faptul că alteritatea nu e decât o ipostază - provizoriu înstrăinată - a sinelui (în raport cu care persoana a treia apare ca o proiecție obiectivă a eului contemplat din afară în pilduitoarea narațiune mitologică înscenată prin comparație) devine evident în strofa următoare, în care, „voluptatea morții" sau suferința „dureros de dulce" e plasată în spațiul de joc al eului despărțit de sine care e visul:

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări... Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Cu ton de rugăciune (înlocuind indicativul prin conjunctiv şi imperativ), finalul poezie dă glas nostalgiei reîntregirii sinelui care, depăşind alteritatea, se va regăsi în liniştea morții:

Piară-mi ochii tulburători din cale, Vino iar în sân, nepăsare tristă; Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

Reintegrarea sinelui - după ce a parcurs, a însumat şi a depăşit propria-i scindare - transpare în tripla formă pronominală din ultimele versuri *(„pe mine I Mie*

redă-/na") în care eul (scindat, contemplat din afară şi reunificat) sintetizează traseul „învățării morții", traseu condensat semantic, pe axa mediană a poeziei, prin dubla comparație mitologică pe care am comentat-oj Figura ornamentală din poezia de tinerețe devine componentă asumată a limbajului eminescian în urma unui proces de resemantizare. Resemantizarea şi utilizarea recuzitei stilistice a clasicismului funcționează chiar ca una dintre modalitățile de depăşire a metaforismului romantic, depăşire caracteristică universului poetic eminescian al ultimilor ani de creație, univers marcat de o serie de trăsături postromantice.

în schimb, marile poeme romantic-vizionare ale maturității eminesciene procedează nu prin resemantizarea figurației clasice, ci prin abandonarea ei în favoarea metaforismului vizionar. Procesul trecerii de la o comparație la metaforă l-a urmărit D. Popovici analizând variantele succesive ale primului vers din *Mortua* est![18], unde metafora sufletului-făclie provine din comparația prezentă în meditația *Elena:* „Ca lampa ce piere veghind pe mormânturi". Metaforismul devine caracteristica dominantă a limbajului poetic eminescian; el transcende spațiul particular al figurii în sens restrâns[19], deşi metaforele „canonice" sunt şi ele destul de numeroase: luna e, constant, „regina nopții", rouă e mulțimea de „boabe mari de piatră scumpă" aninate de flori în „haina nopții" *{Crăiasa din poveşti),* iubita e „vis ferice de iubire", care „întunecă" privirea îndrăgostitului „cu-a farmecului noapte" şi dragostea e „vis de lumină" *{Atât de fragedă),* apele mării sunt „mişcătoarele cărări" ale corăbiilor negre *{Luceafărul),* noaptea a „înstelatul rege maur", sub protecția căruia basmele cresc în „straturi luminoase" *{Memento mori),* florile sunt „giuvaeruri în aer" sau „ochi ce plâng" *{Memento mori),* o cetate egipteană e „argintos gând al pustiei" *{Memento mori),* petalele scuturate ale florilor de cireş sunt „zăpada/ Trandafirie a-nfloririi lor" *{Miradoniz),* luna trece „prin straturi/ înflorite de nori"

(Miradoniz) etc. etc. Un poem-definiție cum e *Demonism* se construieşte pe baza unui liant metaforic,

însumat în viziunea unui univers-raclă:
O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie Bătute-n ea şi soarele-i fereastra La temniţa vieţii...
în spaţiul acestei viziuni, pământul e „sicriu", cerul e „capacul albastru" al raclei, „ţintuit şi ferecat cu stele": în *Melancolie,* un nucleu metaforic (metafora obişnuită a lunii-regină, aici ‚regina nopţii moartă") generează prin expansiune, într-un lanţ metaforic (promoroaca e linţoliu - „luciu văl" -, lumina e giulgiu - „pânză argintie" -, cerul e „mormânt albastru") *viziunea* morţii cosmice. Mai rară, metafora verbală poate avea şi ea ca efect ambiguizarea nivelelor ontologice, spre pildă a sferelor umano-cosmic (Jar timpul creşte-n urma mea... *mă-ntunec" - Trecut-au anii).* Ambiguizarea relaţiei uman-cosmic se realizează în mod predilect prin *personificări metaforice* şi, în unele cazuri, *epitete metaforice:* luna e „moale, *sfiicioasă* şi *smerită',* iar lacul *„somnoros* şi lin se bate" *(Călin - file din poveste);* „ţintirimul *singur cu* strâmbe cruci *veghează' (Melancolie);* apele *„tresar" (Lacul* etc.) sau *„tremură'* („izvorul/ Care *tremură* pe prund" - *Dorinţa),* codrul e *„bătut de gândurf (Dorinţa),* „Aerul *roşeşte/* De voluptatea cântecului..." *(Demonism)* ş.a.m.d.. Tot atât de evident e procesul metaforizării comparaţiei, prin care (folosind termenii lui L. Blaga) funcţia plasticizantă a figurii e înlocuită prin funcţia ei revelatoare, ceea ce înseamnă că ea nu se mai subordonează unei poetici a vederii, ci unei poetici a viziunii. Sunt comparaţii care dematerializează obiectul prin caracterul abstract al termenului secund, degajând ideea latentă, ascunsă într-însul. Procesul de metaforizare a comparaţiei e vizibil încă din prima poezie
74
publicată în „Convorbiri literare". Idealul clasic - prin excelenţă corporal - al frumuseţii feminine, întrupat în statuia de marmură a zeiţei Venus, dezvăluie aici, prin virtuţile dematerializante ale unei comparaţii metaforice, ascunsa dimensiune spirituală a frumuseţii materiale: braţul de' marmură al zeiţei, „Braţ molatic ca gândirea unui împărat poet", descoperă în voluptoasa, imperiala-i „moliciune", sâmburele de poezie al gândirii creatoare ce întrupează ideea de frumos.
Dematerializarea - metaforică - a obiectului e una din înfăţişările particulare pe care le ia tendinţa, generală în poezia eminesciană, de „derealizare" a universului material[20]. Derealizarea nu trebuie confundată însă cu abstractizarea: prima înseamnează sublimarea lumii în ideee, cea de a doua e simplă echivalare logică a universului concret, redus la o schemă conceptuală; prima operează predilect prin metaforă, ceea de a doua prin alegorie. Distanţa între abstractizare şi derealizare poate fi pusă în evidenţă urmărind, spre pildă, înfăţişările succesive ale unuia şi aceluiaşi „tablou" al înserării în postuma *Ondina* (1869) şi în varianta ei ulterioară, *Ecd* (1872), poemă ce înscenează imaginea unei serate, dar a unei serate de dimensiuni cosmice, pentru că dansul şi cântecul tinerelor perechi interferează „muzica sferelor" şi coregrafia astrală, „Dictând în cântece de fericire/ Stelelor tactul lor să le inspire". Serata se desfăşoară într-un castel ce se-nalţă „pe aripi de munte şi stânci de asfalt"; spre el goneşte, în prima scenă a poemei, un tânăr cavaler-trubadur îndrăgostit, care va contempla („cătând pe fereastră") spectacolul şi va intona în final o arie (în *Ecd* serenada cavalerului e o primă variantă a idilei *Sara pe deal).* Cavalcada trubadurului îndrăgostit se desfăşoară într-un spaţiu crepuscular, instituit în prima strofă din *Ondina* printr-un limbaj figurat, dominat
75
de epitetul multiplu şi de personificare:
L-al orelor zilei şirag rîzător Se-nşir cele negre şi mute Ce poartă în suflet mistere de-amor Pălite, sublime, tăcute.
Şi noaptea din nori
Pe-aripi de fiori Atinge uşoară, cu gîndul,
Pămîntul.
Imaginea se construieşte prin amplificare retorică: orele nopţii (previzibil „negre" şi „mute") sunt un fel de fiinţe ale timpului, care au „suflete" misterioase, încărcate adică de „mistere de-amor", mistere care, la rândul lor, sunt calificate printr-un triplu epitet („pălite", „sublime", „tăcute"). în ultimă instanţă, întregul tablou e amplificarea retorică a enunţului implicit „se întunecă", în raport cu care transcrierea „poetică" e strict ornamentală. Totalitatea imaginilor din această primă strofă e însumată într-o figură globală: *alegoria* înserării.
Varianta *Ecd* abandonează atât principiul structurant al amplificării, cât şi tratarea alegorică, reducând tabloul abstract-ornamental Ia enunţul propriu: „Cu-ncetu-nserează". în locul tratării abstract-alegorice a termenului tematic („seara") poetul optează pentru reconstruirea plastică a tabloului înserării (moment al „izvorării" luminilor astrale), cedând unei vocaţii vizualizante pe care şi-o recunoaşte într-

o notă manuscrisă pe marginea traducerii din Rotscher („întocmai ca mine în pictură, astfel încât tablourile ce mi le-nchipuiesc le văd în culori cu faţă cu tot înaintea ochilor, pe când vorbele nu sunt nici la jumătatea înălţimei acelor figuri cuasi vii ce mă-ncântă în reveriile mele"[21]). Amplificat la două strofe, tabloul amurgului aduce acum un repertoriu imagistic specific eminescian, cristalizat în
76
jurul a două intuiţii fundamentale: înserarea văzută ca timp al naşterii, al izvorârii[22], ceea ce comportă o izotopie a acvaticului aplicată spaţiului celest (stele *„isvorăsc"* în „u/nede lanuri") şi, în al doilea rând, descoperirea nucleului luminiscent din inima „umbrelor", ceea ce conduce la o izotopie a luminii (stele - „diamant e în aer", luna -„scut argintos", „aburi de-argint"):

' '"*' Cu-ncetu-nserează şi stele isvorăsc
Pe-a cerului arcuri mărețe. >J
în umede lanuri de-albastru ceresc, >•-Merg norii cu hainele crețe , - - -* " ' •
Şi stâncile rar ri'
Ca stâlpii răsar
: ' '* Negriți şi-ndoiți de furtună >1'' ' " în lună. - (

Diamant e în aer, în codri miros Şi umbră adânc viorie; Şi luna-i a cerului scut argintos Şi stele păzesc în tărie
Şi văile sunt
în aburi de-argint Pierdute-ntr-al doinelor şuier
Din fluier.

Imaginea nu mai are nimic din caracterul convenţional alegoric din *Ondina.* „Plasticizarea" imaginii a putut da, dimpotrivă, impresia că ne aflăm în fața unor tablouri realiste"[23]. E, indiscutabil, în tabloul eminescian o imensă acuitate senzorială, care măsoară „adâncimea" unei culori („umbră adânc viorie"), parfumul umbrei păduratice, strălucirea diamantină a negurei, tremurul acvatic al bolţii cereşti. Poate fi însă calificată această putere de sugestie senzorială drept „realistă"? Tabloul eminescian nu
77
administrează, cu exectitatea topografică a tablourilor mimetice, „realitatea", ci universul inefabil al senzaţiilor, combinate uneori în sinestezii de tip simbolist (în *Demonism,* aerul paradisiac e „un aur/ Topit şi transparent, mirositor/ Şi cald"; în *Miradoniz,* lumina e „verzuie, clară, aromată" şi aerul văratec e „dulce, moale"). Vizualizarea plastică din reveriile eminesciene nu înseamnă „supunere la real", ci supunere a realului, remodelat după un cod propriu, în care principalele articole de crez sunt natura luminiscentă a universului şi convergenţa elementelor, reciproc convertibile (aerul are caracceristicile acvaticului, lanurile migrează pe bolta cerească, metalul se sublimează în culoare de vreme ce aburii sunt nu „argintii", ci „de argint" etc; în altă parte, halele din fundul mării sunt înalte - *Odin şi Poetul* -, în timp ce înaltul cerului e *adânc,* focul astral e umed - „Stelele nasc *umezi* pe bolta senină" în *Sara pe deal* -, iar apele ard în văpăi - *Bogdan Dragoş).* Ceea ce „vede" Eminescu în peisaj nu sunt semnele realului înregistrate mimetic, ci sensul lor ascuns, noumenal, dezvăluit privirii vizionare. De altfel, în ultima ei secvenţă, poema *Eco* destructurează, printr-un joc ironic, viziunea ce a instituit peisajul, redus mai întâi la un tablou fantasmatic, în care castelul nu mai e decât fragila, iluzoria construcţie de o clipă a norilor, străbătută de fantomatice reflexe selenare:

Pe vîrful de munte, în codri-mbrăcat, De nouri grămezi se adună Şi unul pe altul, măiestru urcat, Ei par o cetate în lună.
Şi bolţile-n muri
Şi stâlpii sunt suri, Lumina din arc de fereastră
E-albastră. în halele-albastre-nstelate bolţi -
78
Te uiţi prin coloane de nouri
Şi luna ieşind dintr-a stîncilor colţi

Le împle cu mii de tablouri.
Lumina-i de-argint
în nouri s-a frînt Şi se-ncheagă prin naltele dome
Fantome.
în hainele albe de neguri de-argint Şi creţii de roze purpure, Şi părul pe frunte cu stele e prins, Ca îngerii albe şi pure -
Prin gene de nor
Ca visuri strecor Ducînd înstelată lor viaţă.
Prin ceaţă.

Jocul luminii selenare care a instituit universul suav al seratei cosmice e suspendat ironic în ultima strofă, în care balul cosmic e redus la dimensiunea unui scenariu oniric, fragment din visul naturii transfigurate prin dansul luminii şi al umbrelor:

Un şuier în noapte, prin codri, un vînt, Un freamăt şi totul dispare... Şi nori se-ncreţesc risipiţi şi se-avînt. în lună stau stîncile rare -
Iar junele-iubit
E-un brad putrezit Pe trunchi de granit, pe ruine
Bătrîne.

Derealizarea universului primeşte în cele din urmă valoarea de temă în *Eco,* poem al cărui final, conceput în registrul ironiei romantice, pulverizează viziunea pe care a

instituit-o, echivalând-o cu jocul iluzoriu al umbrei şi al luminii.

*** ***

Dincolo de particularităţile tematice ale unui anume poem, derealizarea este o caracteristică generală a imaginii eminesciene. Dar, în poemele care pun în relaţie universul naturii cu existenţa umană, derealizarea apare ca specifică acesteia din urmă, în timp ce natura primeşte consistenţa; fermă a ‚realului". Textul eminescian construieşte în mod predilect raportul real-ireal prin mărci gramaticale, în spe-ciaLprin punerea în relaţie a prezentului indicativ (timp, prin excelenţă, al „realităţii") cu alte timpuri ale aceluiaşi mod sau cu alte moduri verbale.

Alternarea timpurilor în interiorul indicativului permite instituirea unui joc de „realizări" ale irealului sau, invers, de „irealizări" ale universului dat ca real. O situaţie nucleară de acest tip o constituie instituirea, în trecut sau în viitor, a unui prezent pe care îl putem numi „vizionar". Acesta e cazul tabloului cosmogonic şi escatologic din *Scrisoarea I:* gândirea dascălului, coextensivă gândirii demiurgice, pătrunde aici trecutul („La-nceput, pe când fiinţă *nu era,* nici nefiinţă...") atingând, vizionar, momentul care originează timpul însuşi („Dar deodat-un punct *se mişcă...* cel întâi şi singur. *Iată-J...")* şi, mai apoi, dezleagă negura viitorului până la punctul simetric, care marchează moartea timpului („Timpul mort *şi-ntinde* trupul şi *devine* vecinicie..."). în majoritatea cazurilor, acest prezent vizionar se instaurează în text cu ajutorul unor mărci semantice, prin verbe ca *privesc* sau *văd.* în *Epigonii,* trecutul literelor române învie „Când *privesc* zilele de-aur a scripturelor române" şi „ *Văd* poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere"; în *Memento mori,* istoria civilizaţiilor moarte e panoramată de privirea vizionară („Şi *privesc...* Codri de secoli, oceane de popoare... Şi icoanele-s în luptă - *eu*

privesc şi tot privesc"); în *Fiind băiet păduri cutreieram,* paradisul pierdut al copilăriei reînvie, vizionar, în amintire „Un rai din basme *văd* printre pleoape...".

Alternanţa inperfect/prezent apare în cazul „realizării" vizionare a unui spaţiu ireal (al poveştii, al amitirii, al visului, al halucinaţiei). Imperfectul ne introduce în universul ireal, pentru ca, odată admişi aici, să-i acordăm, din interior, realitatea prezentului. Aşa pătrundem în spaţiul de basm din *Miradonizr.*

Miradoniz *avea* palat "de stînci. Drept streşină *era* un codru vechi Şi colonadele *erau* de munţi în şir, Ce negri de bazalt *se înşirau*

....
O vale-adîncă şi întinsă, lungă, Tăiată de un fluviu adînc, bătrîn, Ce pe-a lui spate văluroase *pare* A duce insulele ce le are-n el -O vale cît o ţară *e* grădina Castelului Miradoniz.
Aşa ne despărţim, în finalul poemei *Sarmis,* de universul fabulos care şi-a cucerit, acolo, prezenţa atemporală a mitului:
Din codrii singuratici un corn *părea* că sună. Sălbatecele turme la ţărmuri *se adună.* Din stuful de pe mlaştini, din valurile ierbii Şi din poteci de codru *vin* ciutîle şi cerbii, Iar caii albi ai mării şi zimbrii zînei Dochii *întind* spre apă gîtul, la cer *înalţă* ochii.

Aşa ne instalăm, ca-ntr-o altă realitate, în miezul viziunii onirice din *Vis:*
81
Pluteam pe-un rîu. Sclipiri bolnave Fantastic *trec* din val în val...,
sau în universul halucinant din *Melancolie:*
Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă Prin care *trece* albă regina nopţii moartă.
Invers, alternanţa prezent/viitor poate avea un efect de i-realizare a universului. Efectul acesta nu este, însă, obligatoriu, pentru că viitorul nu are în mod automat marca irealităţii. într-o poezie cum e *Sara pe deal,* viitorul din final, cerut de logica scenariului idilei şi pregătit (atenuat) printr-un prezent cu sens de viitor („Ah! în curând satul în vale-*amuţeşteJ* Ah! în curând pasu-mi spre tine *grăbeşte")* e departe de a transforma promisiunea fericirii viitoare într-o iluzie. în schimb, în *Povestea codrului,* realitatea naturii şi irealitatea erosului se opun prin opoziţia modurilor şi a timpurilor verbale: indicativul prezent este timpul naturii („împărat slăvit e codrul..."), în care fiinţa umană *proiectează* doar să pătrundă; registrul ei e, prin urmare, acela al conjunctivului („Hai şi noi la craiul, dragă/ Şi *să fim* din nou copii"), sau al indicativului viitor cu marca ,4real" (,Amândoi *vom merge-n* lume... ").
Relaţia real/ireal se instituie, mai frecvent, prin alternarea indicativului prezent cu alte moduri verbale, spre pildă conjunctivul sau condiţionalul. Oscilaţia între un univers instituit prin text ca real şi un univers propus ca ireal apare cu claritate exemplară în două texte înrudite, pe alocuri, până la identitate: secvenţa idilică din ultima parte a poemei *Luceafărul* şi prima ei variantă, poezia erotică din 1879, *Să fie sara-n asfinţit.* Piesa lirică din 1879 construieşte universul ca proiecţie a unui vis erotic; lumea nu e descrisă, ci dorită, chemată spre fiinţă printr-o îmbinare de conjunctive şi imperative:
82
Să fie sara-n asfinţit Şi noaptea să înceapă; Răsaie luna liniştit Şi tremurînd din apă
Şi să împrăştie scîntei Cărărilor din crînguri; în ploaia florilor de tei Să stăm în umbră singuri

....
Cu farmecul luminei reci
Simţirile străbate-mi;′
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patimi...
Rescriind textul ca fragment al poemei *Luceafărul,* transpunându-l deci într-un alt registru liric, obiectiv (definit de Tudor Vianu prin formula „liricii rolurilor"[24]), Eminescu dă statut de realitate universului iniţial conceput ca spaţiu al dorinţei: cuplul nediferenţiat al eroticii („noi") se supune distribuţiei de roluri obişnuită în idila eminesciană (el -paj, ea - prinţesă, castelană sau crăiasă); natura primeşte statut ferm de existenţă şi, ca urmare, conjunctivul invocării face loc indicativului:
Căci este sara-n asfinţit Şi noaptea o să-nceapă; Răsare luna liniştit Şi tremurînd din apă...
în opoziţie cu existenţa postulată ca reală a naturii, singur universul uman rămâne deschis irealului, şi-şi păstrează libertatea întreagă: din rostirea pajului se conservă, ca unic mod verbal, imperativul din textul iniţial, care nu constată existenţa - dată - a iubirii, ci o cheamă în fiinţă prin rostire:
- O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Şi negrăit de dulce;
Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă linişte de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Când natura e raportată la existenţa umană, relaţia între „realitatea" universului, ferm existent, al naturii şi „irealitatea" universului uman, liber să-şi dea formă prin rostire, apare ca o intuiţie originară a operei eminesciene, în *O călărire în zori,* cavalcada matinală se desfăşura într-un univers descris ca real:

A nopţii gigantică umbră uşoară
Purtată de vânt, Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară
Din aripi bătând...

Cuplul se desprinde din neguri, purtat de zborul calului, şi vocea tânărului îndrăgostit articulează în cântec un univers de existenţe ipotetice, un univers al dorinţei:

De-fi fi, dragă, zefir dulce,
Care duce
Cu-al său murmur frunze, flori,
Aş fi frunză, aş fi floare,
Aş zburare
Pe-al tău sân gemând de dor...

Vocea naturii îngână ironic cântecul care irealizează lumea („Iar Eco îşi râde de blândele plângeri") şi, în finalul poemei, murmurul râului se insinuează ca un ecou

ce transferă, jucăuş-ironic, existenţa reală a naturii în codul uman al dorinţei:

Şi râul repetă ca cântul de îngeri în repede danţ:

De-aş fi mândră, râuşorul,
Care dorul
Şi-l confie câmpului,
Ţi-aş spăla c-o sărutare,
Murmurare,
Crinii albi ai sânului!

La celălalt capăt al creaţiei eminesciene, o poezie târzie cum e *Şi dacă...* construieşte, cu ajutorul paralelismului sintactic, o relaţie de dependenţă între universul „real" al naturii şi spaţiul sufletesc. Cele trei strofe repetă, cu mici modificări, o structură sintactică unică, ce organizează în jurul regentei redusă la un singur cuvânt („E") un univers al naturii (primele două versuri din fiecare strofă) şi un univers al mişcărilor interioare (ultimele două versuri):

Şi dacă ramuri bat în geam Şi se cutremur plopii, E ca în minte să te am Şi-ncet să te apropii.

Şi dacă stele bat în lac Adîncu-i luminându-l, E ca durerea mea s-o-mpac înseninându-mi gândul.
Şi dacă norii deşi se duc De iese-n luciu luna, E ca aminte să-mi aduc De tine-ntodeauna.

Primele două versuri deţin, în raport cu regenta, funcţia de subiective; natura, ale cărei mişcări sunt construite, toate, la prezent indicativ, alcătuieşte astfel subiectul ferm al existenţei universale. Verbul din regentă poate fi citit ca verb copulativ (şi atunci versurile 3-4 sunt propoziţii predicative), dar el e, mai degrabă, interpretabil ca verb al existenţei, şi în acest caz propoziţiile care consemnează -utilizând constant modul conjunctiv - mişcările sufleteşti sunt, din punct de vedere sintactic, finale. Indiferent de statutul pe care îl acordăm verbului din regentă, din punct de vedere semantic relaţia celor două planuri rămâne aceeaşi: existenţa fermă a naturii, „realitatea" ei, se repercutează asupra spaţiului sufletesc, liber de orice conţinut ferm (l-am numit „ireal"), într-un fel de transfer de realitate, în ultimă instanţă, relaţia simplificată a celor doi termeni rămâne: Natura *e* (şxistă) - ramurile bat în geam, plopii se cutremur - etc - pentru ca tu să fii sau, mai exact, pentru ca gândul meu să te facă să primeşti existenţă (să te apropii, în minte să te am etc). în treacăt fie spus, acesta ye şi raportul stea-fiinţă pământească *Inc Luceafărul:")* Hyperion, steaua, *este-,* participă adică la existenţa fermă, la realitatea

naturii; Cătălina există însă doar în registru potențial; ea şi-ar "putea primi realitatea prin conjugare cu astru: „Eu *sunt* .luceafărul de sus / Iar tu *să-tm fii* mireasă",; •.'."
Acelaşi raport real / ireal se instituie între natură şi ființa umană în *Lacul:* în vreme ce nuferi galbeni *încarcă* lacul, care *cutremură o* barcă, prezența umană se asociază, dintru început, trecerii înspre o zonă ambiguă, în care realul îşi pierde fermitatea: eu... *,,parc-ascult şi parc-aştept".* (Irealizarea universului piin modalități lexicale de construire a unui regim al aparenței, dominat de verbul *a părea* şi de adverbul *parcă,* e o constantă a operei eminesciene, atât în versuri - *Melancolii', Departe sunt de tine, Sarmis, Mureşanu* etc,cât şi în proză *-Avatarii*
86
v
faraonului Tlâ). Astfel pregătită, prezența aşteptată a iubitei coagulează (printr-un şir de conjunctive) un univers al dorinței, un univers imaginar: „Ea din trestii să răsară / şi să-mi cadă lin pe piept // Să sărim în luntrea mică... Să plutim cuprinşi de farmec..". Finalul destramă însă prezența iluzorie, instaurând ca reală absența: „Dar nu vine...".
Aparent mai complicat e regimul verbelor în *Mai am un singur dor.* Cu excepția titlului şi a primului vers, care instituie, semantic, registrul ireal al dorinței, verbele care apar la indicativ prezent ne plasează într-un univers refuzat prin negație („Nu-mi trebuie flamuri, / Nu voi sicriu bogat"). într-un singur caz, într-o temporală ce pare a trimite la timpul etern al naturii („Pe când cu zgomot *cad I* Izvoarele-ntr-una..."), prezentul e asociat lumii, dar unei lumi în eternă trecere, în eternă prăbuşire. în rest, lumea, inclusiv natura (fapt mai puțin obişnuit la Eminescu) *nu este,* ci e chemată, în numele acestui singur dor, *să Fie.*

Să-mi fie somnul lin Şi codrul aproape, Pe-ntinsele ape Să am un cer senin
Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted.
Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad,
Pătrunză talanga
Al serii rece vânt,
Deasupră-mi teiul sfânt
Să-şi scuture creanga.

Conjunctivul se aplică aici, deopotrivă, naturii şi ființei umane cufundată în somnul morții. Decât că natura
87
nu mai apare ca o realitate în sine, ci ca univers resimțit prin somnul morții: codrul nu *e* (raportat la sine însuşi), ci eu doresc *să-mi* fie aproape; cerul nu *e* senin, ci eu visez *să-l am* astfel - ceea ce înseamnă că această natură derealizată e resimțită ca un trup cosmic al ființei cufundate în moarte.
Ultima strofă modifică însă regimul modurilor verbale: cufundarea în moarte transformă treptat ființa umană (până acum „pribeagă", străină în raport cu existența cosmică) în natură. Vindecată de pribegie, reintegrată naturii şi re-cunoscută ca atare de luceferii ce „o să-mi zâmbească iar", ființa devenită natură câştigă statutul de realitate al acesteia şi poema se încheie în cheia realității promise de indicativul viitor:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte,
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zâmbească iar.
Va geme de paterni
Al mării aspru cânt...
Ci eu voi fi pământ
în singurătate-mi. ,

Conjunctivul din *Mai am un singur dor* are deja o
<ǫ nuanță imperativă. Relația explicită imperativ-indicativ
,/ prezent face însă şi mai evident jocul ireal-real, adică
voința de a institui lumi prin rostire. Aşa, în interludiul
din poemul dramatic Mureşanu, visurile şi somnul inversează
relația real-ireal printr-o serie de descântece, adică prin
actul rostirii magice, dominată de imperative:

VQsatiielsf Somn, ; ,iw^:.> .JÎJK"!,-.r>
Tu al nopților domn! , ,:> ^J::
Ne dă prin a gândului ceață
Viață ... / -*iO ...
Somnul: Sună vânt prin frunzele uscate, K
Lună treci prin vârfuri de copaci, „£.
Tu, izvor întunecate, într-un cântec glasu-ți să-l desfaci >., r.

Lună! Soră! pe-a lui frunte Stai şi farmacă gândirea...
Regele Somn cheamă în ființă universul oniric,instituit prin rostire magică:
Răsună corn de aur şi împle noaptea clară Cu chipuri rătăcite din lumea solitară A codrilor...în cârduri veniți genii şăgalnici Ce-acum împleti pământul cu sunetele jalnici...
învie codru! Duhuri cu suflet de miresme Zburați prin crenge negre ca străvezie iesme...
Acelaşi mecanism de chemare în ființă prin rostire funcționează şi-n erotică, în poezii cum ar fi *Lasă-fi lumea..X2âznnlc^* deja semnalate[26], de omonimie a indicativului prezent cu imperativul produc, în câteva dintre capodoperele eminesciene (în special în elegii), ambiguizarea relației real-ireal. în ciclul celor trei *Sonete,* imperativul creşte din interiorul prezentului, a cărui ,.realitate" o estompează prin ambiguizare *(„Răsai* din umbra vremurilor încoace...*Cobori* încet..."). Ambiguitatea statului modal al primului verb din elegia *Din valurile vremii* („răsai") transforma acest poem erotic în expresia efortului

dramatic, eşuat, al gândirii de a concura puterea de derealizare a timpului:

Din valurile vremii, iubita mea, răsai,
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai -
Şi fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!
Cum oare din noianul de neguri să te rump, Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump...
Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci Şi umbra ta se pierde în negurile reci, De mă găsesc iar singur, cu brațele în jos în trista amintire a visului frumos... Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

Interpretând „răsai" ca un imperativ, portretul din prima strofă devine (prin jocul, deja explorat, al alternanței imperativ / indicativ prezent) instituirea unui univers prin rostire (aici, prin glasul amintirii). Dar efortul de convertire a irealului în real e pus, în strofa a doua, sub semnul întrebării, şi „realitatea" iluzorie, instituită prin rostire, lunecă înapoi, în spațiul ambiguu al dorinței („din noianul de neguri să te rump... să te ridic..."), pentru ca în strofa finală să recadă în plină irealitate („un chip aievea nu eşti").
în toate textele comentate, jocul timpurilor şi modurilor verbale a confirmat o componentă a ontologiei eminesciene. Față în față cu realitatea naturii, spiritul uman se zbate între nostalgia realului şi conştiința propriei irealități, pe care încearcă să şi-o asume ca libertate demiurgică, instituind lumi proprii, fragilele lumi plasate la hotaiul ambiguu între real şi ireal.

*

Comentând, la începutul acestui capitol poezia *Frumoasă-i,* observăm că una din modalitățile esențiale prin care Eminescu derealizează peisajul e construirea lui printr-un joc de reflexe şi oglindiri. Acest joc al imaginilor dematerializate se cristalizează şi în sistemul motivic al operei eminesciene, cu consecințe în planul tipologiei eroilor săi. în câteva din marile poeme postume (Povestea magului călător în stele, Mureşanu) apare un cuplu straniu de personaje a căror întâlnire se petrece în mod

obligatoriu pe malul mării - sau pe mare -, adică este condiționată de prezența oglinzilor acvatice ca spațiu de reflectare; cuplul acesta este alcătuit dintr-un călugăr-poet (uneori, cu înfățișare de mag) şi un „chip" angelic, o imagine feminină suavă, intangibilă, care apare fugar la ferestrele unui castel înconjurat de ape şi pare a se fi întrupat dintr-o rază la chemarea cântecului (în fond, un „descântec de coborâre") intonat de călugărul-poet. Chipul din castelul înconjurat de ape pare a fi un motiv obsesiv al operei eminesciene, de la micile poezii din prima etapă de creație (Linda, Cine-i?), trecând prin poemele *Povestea magului călător în stele şi Mureşanu* şi recunoscându-se ca schemă modelatoare de profunzime în imaginea eroinei din *Luceafărul,* al cărei prim avatar, *Fata în grădina de aur,* nu moştenise din basmul lui Kunisch nici una din trăsăturile ce o apropie pe principesa îndrăgostită de Luceafăr de „chipurile" suave şi vag determinate din poemele eminesciene de tinerețe. Constanța acestui motiv (dincolo de metamorfozele pe care le-a suferit de la „chipul-rază" la ».chipul de lut" îndrăgostit de raza Luceafărului) mă determină să insist asupră-i căutându-i, în spațiul poeziei eminesciene, arhetipul şi avatarurile.

O prefigurare a motivului apare în *Linda* (1866), poezie înrudită cu exoticele lui Alecsandri. Pe malul mării, printre ‚Aiini ce se deşir", Linda, pe a cărei față „plâng gândiri", rătăceşte, geniu blond al ruinelor, oglindită de ape:

•

Marea vede chipu-i pal Şi-n adâncuri zugrăveşte Prin ruini un ideal.

„Din placa de argint" a apelor, imaginea fugară vrăjeşte un tânăr pescar, şi oglinzile marine devin spațiul legănător şi nestatornic („luciul vagabond") pe care, în finalul acestei grațioase convertiri idilice a motivului Lorelei, va zbura luntrea cu cei doi îndrăgostiți. Spațiul ruinelor de pe malul mării şi chipul angelic, dematerializat prin reflectare în oglinzile acvatice, - iată elementele prin care *Linda* prefigurează motivul „chipului din castel".

Zece ani mai târziu, abandonând finalul idilic din *Linda,* Eminescu definitivează poezia *La fereastra despre mare* (1876) în care păstrează doar componentele fundamentale ale motivului: *castelul* („în fereastra despre mare / Stă copila cea de crai"), *oglinda acvatică* („Fundul mării, fundul mării / Fură chipul ei bălai") şi vraja pe care *chipul,* niciodată văzut altfel decât în oglinda mării, o exercită asupra *pescarului* îndrăgostit:

Spre castel vreodată ochii N-am întors şi totuşi plâng -Fundul mării, fundul mării Mă atrage în adânc.

Arhetipul „chipului din castel" îl constituie, în spațiul creației eminesciene, Mira, personaj prezent într-o serie de proiecte şi fragmente de drame istorice, concepute în perioada 1867-1872[27]. în cel mai elaborat dintre fragmente,

intitulat chiar *Mira,* eroina este fiica pârcălabului Luca Arbore, logodnica poetului Maio, iubită cu un amor demonic şi disperat de Ştefăniță-vodă, iubită şi de pescarul-călugăr Petru Maja, viitorul domn Petru Rareş. într-un alt proiect dramatic, Mira, iubită demonic de Ştefăniță-vodă, îl ucide şi se sinucide, cu toate că o dragoste adâncă o leagă de Petru Rareş. Şi tot o blondă, lunatică Mira, de astă dată fiica domnului Ieremia Movilă, e iubită de Marcu (în proiectul Marcu-vodă) sau, în altă parte, de Miron, fiul lui Toma Nour, unealta politică a lui Mihai Viteazul. Epocile, domnitorii, personajele, intriga, totul se schimbă în aceste proiecte de drame istorice; neschimbat rămâne doar numele Mirei, imaginea ei de Ofelie lunatică şi fascinația pe care o exercită în juru-i. Mira, personaj non-istoric în lumea dramelor istorice eminesciene, coagulează de fapt intriga pieselor în toate aceste proiecte, trezind adorația angelică a poetului Maio, iubirea torturată a desfrânatului şi damnatului Ştefăniță-vodă, iubirea „arabă" a lui Petru Rareş, iubirea lui Marcu sau a lui Miron, dar rămâne departe de pasiunile pe care le-a deşteptat într-o lume în care se simte rătăcită. Mira e, în indicațiile ce însoțesc lista personajelor piesei care-i poartă numele, o „fată palidă şi lunatecă - cu inima la început rece ca a unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice, care nu se ştie cum de rătăceşte pe pământ, când nimica din ea nu poate fi a pământului. Nu are neci durere, neci bucurie - ci învelită ca un mister în norul ei de melancolie e cu inima nedeşteptată - şi deşi e să se cunune cu Maio, ea-i spune că nu-l iubeşte (Blondă)". Lui Ştefăniță-vodă i-a apărut în „cetățuia neagră" de pe malurile mării şi de atunci voievodul „a căzut într-un fel de nebunie întunecată şi tăcută", căci chipul imaterial îl tortureazǎ ca o vrajă - şi unii presupun chiar că la mijloc este o vrajă: „Alții spun că moşu-său, Petru Rareş, s-ar fi tăvălind aicea în straie rupte de pescar...c-ar fi pustnicind

prin nişte ruine...c-ar fi îmblând noaptea cu vrăji pe țărmii mării...Mai ştii! Om învățat, Petru Rareş...Poate că toate, cetățuia şi locuitoarea ei, nu sunt decât vrăji de-ale lui, închegări ale văzduhului...". Atins de vraja Mirei („o femeie ... o cântare ... ştiu eu, poate o vrajă"), Ştefăniță-vodă îşi simte sufletul „înnoptat" şi Maio, poetul angelic, e gata să-şi sacrifice iubirea, sperând să-l poată salva pe domn şi prin el să poată salva Moldova; leacul ar fi iubirea domnului pentru Mira, pentru logodnica la care Maio renunță, celebrând-o într-un cântec intitulat *Nordica.* Cu titlul schimbat *(Cine-i?),* aria lui Maio apare şi separat în manuscrisele eminesciene, ca fragment „din drama *Steaua mării'.*
Cântecul lui Maio concentrează principalele elemente ale motivului pe care l-am numit „chipul din castel": *marea* - nordică şi vijelioasă -; *castelul* „cu murii-n nouri",
...trist şi mare
Ce se-naltă rece, sur,
Cu fantasticul lui mur
Şi cu fruntea-n cer de-azur
şi *chipul* angelic, blond, palid şi visător - „al serafilor monarc", o „zână fără nume" - veghind în ferestrele boltite:
Un monarc cu fața pală Şi cu păr de-un aur blond Iar în ochiu-i vagabund Vezi lumina matinală Stele-albastre fără fund.
Elemente disperate sau elemente conexe motivului în discuție (castelul-ruină; marea-oglindă; călugărul-poet-mag sau pescarul îndrăgostit de chipul din ape; chipul)
94
apar frecvent în proiectele succesive ale dramei *Mira.* Petru Rareş, viitorul domn, cumulează dubla ipostază de *pescar* (ca-n *Lindâ)* şi *călugăr* (ca-n *Mureşanu* sau *Povestea magului călător în stele);* scârbit de visul iluzoriei puteri voievodale, Petru se descoperă „un visător. Picioarelor, ce li era dor de covorul tronului, astăzi li-e dor de pustie; frunții ce visa coroană i-e dor de visătorie şi comanac". Adormit pe malul mării, lângă ,.ruina bisericei dace (ori tătare)", cu lira atârnată de stâlpii bisericii invadate de apă, Petru Rareş este călugărul-poet îndrăgostit de raza-chip angelic (sau chip al unei moarte), care va reapărea în *Povestea magului călător în stele.*
Castelul poate lua înfățişarea de cetățuie neagră, de biserică ruinată sau pur şi simplu de ruină. Ruinele sunt, în viziunea din *Mira* (într-un monolog al bătrânului Luca Arbore)hieroglife ale unui alt timp istoric, semne ce încifrează sensul vârstelor apuse:
Ruina sură e-un vis încremenit
E-un basmu făcut peatră, e-un veac înmărmurit!
Ruinele de pe malul mării par semne dintr-un limbaj al cărui înțeles s-a pierdut. Castelul-templu-mormânt din *Mureşanu,* cetățuia neagră ori ruinele b-sericii (dace, tătare?) din *Mira* (tablouri cu un pronunțat caracter oniric) au valoarea unor semne tulburătoare, care şi-au pierdut înțelesul, deşi promit un înțeles. Spații care se metamorfozează, cu sensul fugar, incert (castel? cetate? biserică?), ruinele de la malul mării sunt semne disparate dintr-un limbaj uitat, care tulbură, în adâncurile ei, memoria.
în acest spațiu ruinat de la marginea lumii, între pământ şi apă, *marea* - dar şi *aerul* - primesc funcție de *oglindă.* Chipul angelic „ce plană-n palatul fericit" este „Gândit de-adâncul Mărei, de aer oglindit", căci, mărturiseşte unul dintre eroi, „Cred aerul oglindă în care se reflectă îngerii cerului".
95
în sfârşit, *chipul* - aici, blonda, lunatica Mira - este ,.reflectul unui înger pe pământ", este „îngerul gândirei, umbră lunatecă" sau este *(ca-n Povestea magului călător în stele)* sufletul unei moarte, pe care cântecul - sau magia - îl coboară într-o formă cu aparențe materiale. Lunatismul Mirei e o altă față a morții, căci
Moartea e un munte sunt Pre departe de pământ Luminat de-al lunei gând.
Dacă la înfățişarea Mirei vom adăuga trăsăturile imaginii feminine din *Mureşanu şi Povestea magului călător în stele,* sau specificarea din titlul dramei proiectate, *Steaua mării,* din care e desprins micul poem *Cine-i?* (Nordica din Mira), chipul din castel îşi va dezvălui în primul rând natura luminoasă şi astrală. Stea - sau luceafăr - a(l) mărilor e, în *Rugăciune,* Măria, pe care Eminescu, spirit ateu, n-o celebrează în calitate de divinitate creştină, ci în calitate de întrupare a principiului feminin mântuitor. Natură astrală şi acvatică totodată, Fecioara din *Rugăciune* este un alt avatar al Chipului din castel. Lunatica Mira pare a fi o imagine antropomorfizată a lunii reflectată în apele mării. întruparea - antropomorfizare a luminii astrale -este, în *Mureşanu* şi în *Povestea magului călător în stele,* dar pare a fi şi în varianta *Petru Rareş* a *Mirei,* rodul cântecului prin care călugărul-poet (consubstanțial

demiurgului) atrage în ființă, ca printr-un descântec de coborâre, sufletul rătăcitor în „noaptea neființei" sau raza de lumină. Acesta trebuie să fie sensul lirei lui Petru Rareş, eroul care pare a oscila între vocația ascetică şi poetică şi vocația de conducător (în scena finală din proiectul schițat al dramei, Petru Rareş ar fi fost silit să opteze în cele din urmă, primind sceptrul şi lăsând să cadă, pe trupul neînsuflețit al Mirei, cununa de laur).

96

Acesta este sensul cântecului lui Mureşanu şi sensul lirei călugărului din *Povestea magului călător în stele:*

Eu de pe stâlpul negru iau arfa de aramă, Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat, Arfa care din pietre durerile le cheamă, Din stâncile stârpite, din valu-nfuriat...

Şi cânt...Din valuri iese câte o rază frântă Şi pietrele din țărmuri îmi par a suspina. Din nori străbate-o rază molatecă şi blândă, O rază diamantă cu-albeața ei de nea.

Şi raza mă iubeşte, mângâie a mea frunte Cu-a ei lumină blândă - o muzică de vis Din aer şi din mare cântului meu răspunde, Cântec născut din ceruri şi-al mării crunt abis.

La mijlocul de aer, în sfera de lumină, Din frunte-mi se retrage raza cea de cristal, Ea prinde chip şi formă, o formă diafanină, înger cu aripi albe, ca marmura de pal.

Tot ce-am gândit mai tânăr, tot ce-am cântat mai dulce,
S-a-mpreunat în marea aerului steril
Cu razele a lunei ce-n nori stă să se culce
Şi a format un înger frumos şi juvenil. N

Cu componentele sale astrale şi acvatice, motivul chipului din castel apare astfel ca o constantă a poeziei eminesciene de tinerețe. Nu uimeşte, de aceea, prezența constantă a Mirei în proiectele dramatice din 1867-1872, prezență indiferentă la modificarea tuturor celorlalte personaje. Uimeşte însă altceva: în general, variantele eminesciene modifică frecvent numele eroilor (ale eroilor care, ca Mira, nu au statut de personaje istorice, ci fictive); de la aceste aproximări succesive şi căutări a

97

numelor, Mira face excepție; numele eroinei rămâne neschimbat, el e „găsit" de la început şi pare intim, indisolubil legat de natura personajului. Ar fi oare hazardat atunci să raportăm numele Mirei la franțuzismul „a mira" cu sensul de „a oglindi", pe care Eminescu îl foloseşte frecvent în tinerețe?[28]

„Reflect" angelic şi astral, Mira - şi, prin ea, Chipul din castel - îşi dezvăluie natura platoniciană de reflex sau oglindire a Ideii, pe care personajul feminin o are adesea în poezia de început a lui Eminescu. La celălalt capăt al creației eminesciene, în *Luceafărul,* regăsim motivul Chipului din castel; îl regăsim însă substanțial modificat. Principesa din *Luceafărul,* care în variantele anterioare, de basm, era prizonieră în palatul din grădina de aur, se regăseşte acum în spațiul caracteristic eminescian al castelului de la marginea mării unde, avatar al Chipului din castel, ea aşteaptă, la fereastra dinspre mare, desprinsă „Din umbra falnicelor bolți", răsăritul Luceafărului. Chipul din castel şi-a pierdut natura celestă. Marea - ca şi oglinda din iatac - n-o mai oglindeşte pe ea, ci imaginea astrului, a cărui nostalgie o bântuie. Descântecul de coborâre nu-i mai e adresat ei, celei de jos, ci astrului chemat să se-ntrupeze. Ajuns Cătălina, Chipul din castel şi-a pierdut natura astrală şi a devenit „chip de lut" (întrupare, deci, nu a luminii, ci a materiei amorfe, opace, țărâna), dar păstrează nostalgia astrului interzis şi neînțeles. în ciuda modificării de roluri, motivul Chipului din castel modelează imaginea eroinei din Luceafărul, motivând nostalgia astrală care n-o încerca nici o clipă pe eroina basmului *Fata în grădina de aur.*

* *

„Oglinda" este metafora, poate, centrală în opera. eminesciană[29]. Aparent în tradiția poeticii mimetice, opera

însăşi e desemnată prin metafora oglinzii; *aparent* doar, pentru că nu e vorba de reflectarea „realului" într-o oglindă obişnuită, ci de imaginea ce ia naştere într-o „oglindă de aur": legendele istorice ale lui Bolintineanu sunt numite de Eminescu „oglinzi de aur ale trecutului românesc"[30]. *Oglinda de aur,* termen recurent al lexicului poetic eminescian, este un instrument de cunoaştere magică (sau vizionară), un spațiu de revelare a esențelor, căci în ea_ se dezvăluie nu fenomenul tranzitoriu, ci lumea în idee. Dreaptă moştenire a poeților, oglinda de aur aparține la origine regilor magi (într-un asemenea spațiu magic o constrânge Regele Tlâ pe Isis să-şi dezvăluie chipul în *Avatarii faraonului Tlă)*- sau magilor astrologi: în *Memento mori,* magul egiptean

...priivea pe gânduri în oglinda lui de aur, Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun. . El în mic priveşte-acolo căile lor tăinuite Şi c-un ac el zugrăveşte cărăruşile găsite -
A aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun.
Dezvăluind „sâmburul lumii", oglinda de aur reflectă aşadar nu creaţiunea, ci legile creaţiei, ca .o imagine directă a „gândirii divine". Ca atare, ea se înrudeşte de aproape cu *cartea sacră* (cartea de magie din *Sărmanul Dionis,* cartea „ce Dumnezeu a scris" din *Mira,* cartea pe care o citeşte perpetuu - actualizând perpetuu momentul instituirii ordinii cosmice - magul din *Povestea magului călător în stele).* Cea mai caracteristică apariţie a dublului motiv oglindă de aur-carte magică e de căutat într-o splendidă variantă a postumei *Pustnicul,* care însecenează tocmai momentul scrierii ca pe o trans-scriere a ordinii revelate:
98
99
100
în sala naltă cu covoare moale Sus cu-acoperământul ei deschis Ceru-l vedeai albastru - stelele sale Curgeau încet şi tremurau ca-n vis Pe murii salei catifeaua moale Şi neagră strălucea adânc şi-nchis -Noapte era-n castelul lui De Lorme Stelele curg şi îngerii adorm.
Pe negri muri de catifea sunt nalte Marmure albi ca lapte de argint Sunt statue unei antice dalte Cu forma lor viaţa ele-o mint Migdali ridică ramurile-nalte. în noaptea plină de lumini o-ntind Jos pe covor lucie se întinde Plasa de aur unei mari oglinde.
Şi cerul tot şi stele reflectează N-adâncul ei tot cursul lor măreţ în negru strai de lucie mătase Magu-mbrăcat rezidă-n naltu-i jeţ. Barba lui albă luce argintoasă Păru-i bătrân cade-argintiu şi creţ Căciula moal-de neagră catifea Acopăr capu-i plin de-o sfântă nea.
Se scaldă luna-n baia ei de stele Vrăjeşte vântu-n frunzele de fag Prin visuri stinse, prin gândiri de jele Trece-idealul chip pălit şi vag Norii îşi scutur aripa de stele Ce căzând des în infinit se trag Codrii cutremură-se-n vârf de **munţi** Apele-s palizi, nourii cărunţi.

Pe-o masă de eben bătrânul scrie
Din când în când n-oglindă se uita
Vedeai în ea a lumii armonie
A lumii căi n-adîncul ei vedea.
Tot cerul cel de sus cu lumi o **mie**
în fundu-oglinzii calea-şi descria
Lunecau stele şi curgeau ia vale
Şi se pierdeau pe tăinuită cale.
Ce scria el, ah! cine mi-o va spune Ce gânduri mari îl pătrundeau atunci >.< Lumina blâdă-a albei, sfintei lune Cădea-n migdali ca-n arborii-unei **lunci** *Ă* Pe murii nalţi, pe-oglinde de minune Arunc-a lucrurilor umbre lungi -Chiar cele-aievea umbre par - şi **numa** Bătrânul pare-aievea pân-acuma.
Şi sala-ntreagă cu migdali-n floare Părea în aer suspendat-a fi Sus cerul cu albastra lui splendoare Jos ceru-oglinzii făr-a se fini -Un meteor n-a aerului mare _ .
Minune ce în veci nu s-a ghici în sus un cer stelos, jos cer stelos Un infinit adânc şi-n sus şi-n jos[31].

Să notăm în treacăt prezenţa motivului comentat anterior, pe care l-am numit „chipul din castel" („Prin visuri stinse, prin gândiri rebele / Trece-idealul chip pălit şi vag"), asociat şi aici figurii călugărului. Spre deosebire însă de *Mureşanu, Povestea magului călător în stele* sau *Mira,* nu naşterea chipului - rod al „cântării" - interesează de astă dată, ci actul însuşi al creaţiei, văzut într-o Perspectivă cosmicizată. El se desfăşoară, la ora când
101
„îngerii adorm", într-un spaţiu marcat oniric, atât prin mişcări (tremurul de vis al stelelor), cât şi prin simbolismul cromatic (albastrul adânc oniric al cerului, dublat în spaţiul oglinzii, care transformă încăperea magului într-un „meteor" suspendat între două infinituri). Cu excepţia acestui albastru de vis al cerului, cromatica se reduce la trei componente fundamentale: negrul mesei dar, mai ales, negrul moale al catifelei în care e îmbrăcat magul şi sunt îmbrăcaţi pereţii odăii - pete absorbante de vid, tuşe thanatice, voluptoase în moliciunea lor tentatoare -; albul sau argintul (părul magului, statuile de marmoră ce proiectează, pe fundalul de neființă al catifelelor negre, aparenţele vieţii, crengile-nflorite

de migdalul în lumina albă a lunii); auriul astral şi marea oglindă de pe covor, păienjeniş de aur în care lumile îşi dezvăluie căile ascunse. Jocul de reflectări astrale în apele oglinzii transformă lumea aievea în umbre iluzorii („Chiar cele-aievea umbre par") şi descoperă, ca ultimă - şi singură, foarte singură - realitate a lumii fiinţa celui care scrie, înconjurat de vidul din inima realului şi suspendat - cu cartea şi oglinda de aur - în mijlocul noptatic al infinitului pe care-l descifrează.
Pereţii de marmură din peştera unor magi *(Povestea magului călător în stele, Strigoii)* sau din „dome" („muri sfinţiţi de-a omenimei rugăciuni îndelungate" ce revelă, în *înger şi demon,* natura angelică a fiicei de rege) reprezintă variante ale oglinzii de aur. Şi, până la un punct, ochiul
- ochiul îndrăgostit sau ochiul cu virtuţi cosmogonice -poate fi şi el o oglindă creatoare, în care se înţelege pe sine fiinţa celuilalt sau în care nefiinţa divină primeşte chip şi formă. Această ultimă variantă a oglinzii e, de aceea, ^a_ componentă obligatorie a poeziei cosmogonice eminesciene. Ca şi Heliade, Eminescu încearcă să atingă „viziunea" increatului utilizând posibilităţile latente ale limbajului, şi nu prefabricate mitologice. Cum „increatul"

- transcategorialul pur - e inaccesibil categoriilor limbajului. Heliade optase, după cum am văzut, pentru o insolitare lexicală, apelând la forma nenaturală („străină") a neologismului frapant, combinat cu un termen comun, adesea popular, pe care îl înstrăinează de sensul său obişnuit. Eminescu va opta pentru o altă soluţie, care îi este sugerată de modelul indian[32]: instituirea transcategorialului şi depăşirea categoriilor logicii prin negarea concomitentă a termenilor contradictorii („La-nceput, pe când *fiinţă nu era, nici nefiinţă" - Scrisoarea I;* „Pe când *nu era moarte, nimic nemuritor" - Rugăciunea unui dac)* sau contrarii *(„Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna -Rugăciunea unui dac);* căci singura cale pe care „mintea noastră" poate depăşi limitele ce-o instituie este (o spune poetul într-o notă manuscrisă) negaţia: „Orice idee despre *absolut* este negativă -.nefinitul timpului, .nefinitul spaţiului, definitul cauzalităţii[33]"; „Infinitul absolut este neânţeles de mintea noastră - nici este putinţa de a le exprima decât prin negaţiuni. Prin urmare, ceea ce nu este inteligenţa noastră, ceea ce *nu* este mişcare, ceea ce nu este materie (...) este ce nu e, mai nainte nici, nici azi, nici mâni, nici etern, nici trecător.[34]". Din această perspectivă, increatul implică absenţa ochiului -
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază
(Scrisoarea I).
iar cosmogonia e condiţionată de ochiul care instituie limita, caterogialul, deci forma. E ochiul lui Hyperion („Hyperion, ce din genuni / Răsai c-o-ntreagă lume" sau, în variante, „Hyperion, izvor de vremi / Şi-ntregitor de spaţiu"), care institie ordinea - categorială a - „lumii pricepute" şi e, de aceea, sortit nemuririi[35].

Alături de oglinda de aur, universul eminescian cunoaşte, însă şi o altă formă de spaţiu reflectorizant, o formă tulburătoare prin ambiguitatea statutului ei: *„oglinda mişcătoare",* care e^ întotdeauna, o oglindă acvatică. De cele mai multe ori, funcţia ei e aceea de a „se pătrunde" de lumină, captând-o şi fluidizând-o, investind-o aşadar cu propria ei materie nestatornică, etern mişcătoare: marea scânteie în lumina nopţii
şi placele şi sure Se mişc una pe alta ca pături de cristal
(împărat şi proletar);
lacul, acoperit de „umbra fină" urzită de nori, destramă ţesătura de umbră cu „mişcări de valuri" ce „par bulgări de lumină" *{Crăiasa din poveşti);* izvoarele
sar în bulgări fluizi peste prundul de răstoace în cuibar rotind de ape, peste care luna zace
(Călin).
„Placă de cristal" sau „bulgăr fluid", apa dă luminii constintenţă materială, după cum tot ea, materia veşnic călătoare, este suportul „chipului" imaterial, al formei etern identică sieşi, într-o imagine din manuscrisele eminesciene ce reprezintă o intuiţie originară a poetului: ‚Acelaşi râu oglindeşte în liniştea-i adâncime aceleaşi umbritoare păduri, acelaş cer. Materia numai - acest Ahasver neobosit al formelor - e pururi alta, formele însă aceleaşi, încât în apa vecinie călătoare îţi vezi chipul rămânând pe loc"[36], pentru că „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin

puncte de tranziţiune. Astfel fiinţele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe suprafaţa căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe sub
care undele râului etern altele formează o bătătură, singură ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi ea însăşi într-o .eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă-n fiinţă, un Ahasver al formelor lumei (...) Esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele[37]". Imaginea e reluată, obsedant, în poezie, unde ea evoluează pe două linii întrucâtva deosebite. Prima dintre ele combină ideea reflexului statornic pe apele nestatornice cu o altă intuiţie cristalizată în manuscrise: „ în cap sunt formele acestei lumi, a căror energie specifică trebuieşte numai trezită prin ocazia ciocnirei lor cu un şir de lucruri străine, pentru ca lumea să se nască în toată frumuseţea şi puterea ei.[38]". „Chipul" rămas pe loc în oglinda călătoare a apelor e atunci înlocuit cu „ochiul" creator de forme şi astfel ia naştere, din jocul luminii selenare cu materia acvatică imaginea imaterială a femeii, chipul de zeiţă din *Diana,* creaţie de vis a ochiului de Endymion îndrăgostit:

Ce cauţi unde bate luna Pe-un alb izvor tremurător
în cea oglindă mişcătoare Vrei să priveşti un straniu joc, O apă vecinie călătoare Sub ochiul tău rămas pe loc?
De ce doreşti singurătate
Şi glasul tainic de isvor?
S-auzi cum codrul frunza-şi bate,
S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită,
Din valuri reci, din umbre moi
S-apar-o zână liniştită
Cu ochii mari, cu umeri goi?

De cele mai multe ori însă, imaginea nu e creată de o privire din afară, ci „aleasă", „născută" sau „visată" de

chiar materia acvatică, ce primeşte, în aceste cazuri, o dimensiune de profunzime: *adâncul* apelor (un fel de, subconştient al materiei universale) depozitează sau creează forma („umbra", „chipul", „icoana") unei lumi - terestre sau astrale - care pare a fi acum visul profunzimilor obscure:

Adânca mare sub a lunei faţă înseninată de-a ei blondă rază, O lume-ntreagă-n fundul ei visează Şi stele poartă pe oglinda-i creaţă
(Adânca mare);

când

Apele mişcă în pături plane
în funduri visează a lumei icoane
(Diamantul Nordului);

pe „oglinzile măreţe" ale fluviului cântării din *Memento mori,*
ale stelelor icoane
.
Umede se nasc în fundu-i, printre ape diafane, iar oceanul care- încearcă să ia cerul cu asalt se potoleşte doar în somn, pentru că în vis
un cer în fundu-i se îndoaie Tot ce-a dorit în visul lui el are: Tărie, stele, luna cea bălaie
(Cum oceanu-ntărâtat).

Adâncul apelor, populat - şi creator- de imagini, se vădeşte a fi o constantă obsesivă în imaginarul eminescian. Oglinda acvatică nu mai e plană, ci profundă - şi tentatoare, în adâncul ei se poate „pătrunde", aşa cum pătrunde lumina stelelor din *Şi dacă* („Şi dacă srtele bat în lac /

Adâncu-i luminându-l") sau imaginea eternităţii şi a veşniciei treceri din *La mijloc de codru* („legănându-se din unde / în adâncu-i se pătrunde / Şi de lună, şi de soare / Şi de .păsări călătoare..."), aşa cum pătrunde mai ales, „prin vânt şi prin nor", în miezul furtunii, „raza din ceruri venită", atrasă „în lumea-i noptoasă, în sânu-i de-amar" de iubirea pentru steaua agonizantă, căzută dintre stele şi schimbată într-un mărgăritar „ce rece / în mare murea" *{Când marea).*

Ultimul exemplu dezvăluie prezența unei componente thanatice în sentimentalismul „oglinzii mişcătoare", componentă previzibilă de altfel având în vedere dublul sens - matricial şi funerar - al acvaticului. Componenta aceasta este însă ambiguă; imersiunea nu e echivalată cu moartea, ci cu un fel de ciudată nemurire în moarte, formă de eternitate pe care am văzut-o asociată, în poezia eminesciană, cu destinul creatorului. Stare ambiguă de „moarte vie" este, şi ea, o intuiție originară, cristalizată, încă din 1869, în juvenila *Când priveşti oglinda mărei:*

Când priveşti oglinda mărei
Vezi în ea Țărmuri verzi şi cerul sărei,
Nor şi stea
Un minut dacă te-ai pierde,
Tu măcar, Sub noianul mani verde
Şi amar, Colo-n umeda-i pustie
Ca-n sicriu Te-ai simți pe vecinicie
Mort de viu.
.
.

O raclă eternizând ca-ntr-o moarte vie, trupul poetului orb căruia i s-a dăruit, prin imersiune funerară, privirea

cosmică - aşa ne-a apărut „fundul mării înghețate "în blestemul Soarelui din *Gemenii.* Iar nostalgia cufundării în adâncurile marii înghețate („O, mare, mare înghețată, cum nu sunt / De tine-aproape să mă-nec în tine!") îl bântuie pe „bardul" din *Odin şi Poetul;* în „labirintul de nea" al mării, el populează „noaptea clară" a adâncurilor cu o lume de divinități, o noua Valhală, în care sensul originar al frumuseții - seninătate, armonie şi iubire- e recuperat. Cristalul luminiscent al mării înghețate e, totodată .proiecția vizionară a gândirii poetice - aşadar imagine a operei, spațiu estetic prin excelență - şi imagine a morții, adică spațiu thanatic închizând în sine, ca-ntr-un chihlimbar prețios, ființa creatorului.

Coborât în miezul universului vizonar pe care l-a creat, poetul, fascinat de somnul umbrelor din profunzimile acvatice, se dezvăluie pe sine în ipostaza captivului din adâncul oglinzii. Suport al viziunii, „ochiul lăuntric" care a trecut prin proba „orbirii" ,renaşte" în această „ moarte vie" („Acolo-n fundul apei sub frunte-ți ochi să nască" -*Gemenii),* identificându-se cu punctul - creator - de focalizare din centrul oglinzii de aur.

2. DESPRE METAFORĂ

Am asociat ochiul - vederea - rupturii fertile între subiect şi obiect, ruptură corelată apariției unui traseu gnoseologic de tip rațional; am considerat *orbirea* (orbirea lui *Orfeu,* cecitatea sacră a rapsodului, prin care „ochiul lăuntric" - adesea ochiul celui trecut prin moarte - instituie un univers vizionar) ca o încercare de a depăşi ruptura dintre eu şi lume, o cale de refacere a totalității pierdute ce încorpora, deopotrivă, ființa umană şi universul. Urmărind poezia eminesciană, am asociat vizionarismul cu tendința marcată de metaforizare a limbajului poetic. Spre diferență

de figurile ornate sau plasticizante care estetizează ruptura subiect-obiect (grefându-se pe un limbaj pe deplin articulat logic), metafora - structurală încălcare a categorialului logic - încearcă tocmai corijarea acestei rupturi. Ea mărturiseşte nostalgia unui alt traseu cognitiv (un traseu arhaic reactualizat de epistema ultimului veac),în care totalitatea e privilegiată în raport cu entitățile izolate. Nostalgia acestei totalități transpare, în Grecia antică, nu doar în *viziunea* (revelația) care încununează procesul inițierii în cadrul misterelor (formă de „cunoaştere participativă"), ci şi în opoziția pe care Platon o instituie între două tipuri de gândire: Siavoia şivor|ci<;, echivalate de Anton Dumitriu cu „gândirea discursivă" şi, respectiv, „gândirea nemijlocită, intuitivă": cum particula Sioc „are sensul de a «a separa», de «a diviza», de a «rupe» etc. *(...)diănoia* înseamnă (...) gândire care menține separația între subiectul gânditor şi obiectul gândit; ea se exercită numai cât această «dualitate» există, în timp ce în noesis nu apare „ideea de separație, de dualitate"[35]. Acelaşi tip de opoziție între gândirea discursivă şi intuiția *luminoasă* a totalității caracterizează filosofia indiană a limbii, în care modelul de funcționare a limbajului nu e, ca-n Europa, cel logic, ci e cel simbolic, al actului ritual. De aici, disocierea între *limbaj* şi *gândirea discursivă:* „Din perspectiva indiană (...) se poate face o opoziție între planul

limbajului şi cel al gândirii prin limbaj (...). Există o formă a limbajului, independentă de actul cunoaşterii discursive, formă de natură simbolică prin care se metaforizează înțelesul tuturor cuvintelor, creând un nou înțeles global la un alt nivel semantic. Această formă discretă şi obscură care instituie prima treaptă a înțelesului, odată, intrată în mecanismul actului cognitiv, este restructurată atribuindu-i-se un alt nucleu dominant şi implicit inversându-i-se sensul determinărilor"[40]. Actul originar de instituire a sensului este aşadar, în accepție
109

.-
indiană, de natură metaforică. Realizată pe 3 nivele ale limbajului („vorbirea desfăşurată" sau limbajul sonor, „vorbirea medie" sau limbajul interior şi „vorbirea care__ vede", asimilată cu „lumina intuitivă"[41]), psihodinamica indiană a logosului conduce spre „reintegrarea formei prediscursive". Recuperarea, prin „vorbirea care vede", a formei originare, prediscursive, înseamnă depăşirea individualității noționale a cuvântului printr-un proces în fond metaforic de construire a sensului global.
Spre o accepție similară a metaforicului ca modalitate - nondiscursivă de instituire a sensului a evoluat şi gândirea europeană, chiar dacă nu din faza ei clasică. în *Poetica* aristotelică, „darul metaforelor" (singurul care „nu se poate învăța de alții") e calitatea cea mai de preț a poetului, „dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a şti să vezi asemănările dintre lucruri"[42], în accepție aristotelică, transferul metaforic are însă loc între categorii logice deja instituite („metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie"[43]), ca o încălcare a ordinii logice preexistente. Rod al unei teorii „pur - substitutive", definiția clasică a metaforei se înscrie în limitele retoricii şi are, observă Paul Ricoeur, o dublă consecință: „dacă într-adevăr termenu.1 metaforic este un termen substitjiitr4.nformația oferită de metaforă este nulă, termenul absent putând fi restituit dacă există; iar dacă informația este nulă, metafora nu are decât o valoare ornamentală, decorativă"[44].
Vizionarismul romantic eliberează metafora de tratamentul retoricii clasice, dar clarificarea acestei noi accepții, prin care ea încetează să fie un ornament al discursului structurat logic şi primeşte valoare de modalitate prediscursivă de instituire a sensului, i se datorează, probabil, lui Nietzsche. în viziunea sa, „logicul e singura formă de sclavie îr cuprinsul limbajului şi totuşi limbajul cuprinde în sine un element ilogic, *metafora.* Forța ei primară operează o identificare a nonidenticului; ea e de aceea o operație a imaginației. Existența conceptelor, a formelor etc, se bazează pe aceasta"[45]. Din încălcarea - ornamentală - a categoriilor logice, metafora devine, în viziunea lui Nietzsche, o forță elementară a limbajului manipulat de imaginație, forță care *premerge şi condiționează apariția conceptelor.Sugestia* nietzscheană devine ipoteză filozofică fundamentală în sistemul lui Gadamer, a cărui hermeneutică e orientată de revalorificarea naturii originar metaforice a limbajului, natură întunecată prin idealul logicii aristotelice şi prin modelul logic impus gramaticii: „Idealul logic e aici [în critica aristotelică] superior naturii metaforice vii a limbajului, de care depinde formarea naturală a oricărui concept. Căci numai o gramatică bazată pe logică va disocia între sensul real şi sensul metaforic al unui cuvânt. Ceea ce constituia la origine baza vieții limbii şi dădea productivitatea ei logică, spontana căutare inventivă a similarităților pe baza cărora lucrurile pot fi ordonate, e acum ^marginat şi instrumentalizat într-o figură retorică numită metaforă"[46]. Pentru Gadamer, procesul *natural* de formare a conceptelor are loc în interiorul limbii mult „înainte de începuturile logicii generice"[47]. în acest proces natural, „schema logică a inducției şi abstracției e înşelătotoare", căci, „chiar neglijând asemănările formale care n-au nimic de a face cu conceptul generic, atunci când cineva transferă o expresie de la un lucru la altul, el are în minte ceva comun amânduror acestor lucruri, dar elementul comun nu trebuie nicidecum să fie universalitate generică"[48]. Nu procesul logic de generalizare şi abstractizare, ci „geniul conştiinței lingvistice" exprimă - consideră Gadamer - similaritățile prin care se formează *în mod natural* conceptele, pe baza „naturii fundamental metaforice a limbajului"[49].
110
111
Cu Gadamer (şi, vom vedea, înaintea lui Lucian Blaga, a cărui perspectivă şi azi de mare actualitate a rămas, din păcate, necunoscută şi nefructificată în plan european), metaforicul încetează să fie o categorie retorică şi devine un capitol al filozofiei, aparținând deopotrivă ontologiei şi gnoseologiei.

Perspectiva filozofică deschisă de Gadamer a orientat cercetarea de poetică a lui Paul Ricoeur din faimoasa *Metafora* vve.De la Gadamer preia Ricoeur „ipoteza extremă" a lucrării sale, şi „anume că «metaforica» transgresează ordinea categorială şi ea este şi cea care o generează"[50]. în viziunea sa, metafora nu mai poate fi studiată din unghi strict retoric, ci din unghi semantic, pentru că transferul metaforic nu e un caz de substituţie sau de deviaţie - nu operează, aşadar, la nivelul cuvântului -, ci e un tip de *predicaţie,* „o atribuire insolită la nivelul însuşi al discursului - fraza"[51]. Mecanismul metaforei se bazează pe „paradoxul copulei" *{„a fi* ca" însemnând aici, concomitent, *„a fi'* şi *„ a nu fi')* şi realizează o „strategie de limbaj" ce „constă în a oblitera frontierele logice şi stabilite, spre a face să apară noTasemănări pe care clasificarea anterioară ne împiedeca să le vedem"[52]. Studiul acestei „strategii de limbaj" sugerează ipoteza - de origine Gadamer - că „dinamica gândirii care îşi face drum prin categoriile gata stabilite este aceeaşi cu cea care dă naştere oricărei clasificări (...). In acest fel metafora dezvăluie dinamica prezentă în "constituirea câmpurilor semantice, dinamică pe care Gadamer o numeşte «metaforica fundamentală», şi care se confundă cu geneza conceptului prin similaritate"[53]. în acest proces, gândirea speculativă (întemeiată şi ea, originar, pe „dinamica enunţării metaforice") ia naştere o dată cu *„distanţarea,* care constituie instanţa critică", distanţare complementară şi „contemporană cu experienţa de *apartenenţă* deschisă sau recucerită prin discursul poetic"[54]. în ultimă instanţă, în concepţia lui Ricoeur, poeticul (realizarea .plenară a

112

metaforicului) apare ca o primă şi fundamentală punere în relaţie - integratoare - a fiinţei cu lumea, în raport cu care gândirea speculativă va marca momentul, ulterior, de *distanţare.* Redimensionarea poetică a metaforei, conexă redefinirii ei filozofice, a fost urmată - de astă dată pe teren american - de o rediscutare a ei din perspectivă lingvistică. Fără vreo referinţă la Gadamer - pe care par a nu-l cunoaşte - George Lakoff şi Mark Johnson demonstrează, într-o lucrare de mare răsunet *{Metaphors We Live By)* natura esenţialmente metaforică a „sistemului nostru conceptual, în termenii căruia gândim şi acţionăm"[55]. Contribuţia esenţială a lui Lakoff & Johnson nu e teza însăşi, mai puţin revoluţionară decât poate părea din perspectivă strict lingvistivă răsturnarea de situaţie a metaforei, de la statutul de trop (definit - stilistic - ca deviere de la normă) la statutul de mecanism fundamental şi model de funcţionare a limbajului în genere; teza e, am văzut, de mult încetăţenită în filosof ie. Adevărata contribuţie a autorilor americani constă în încercarea de-a demonta experimental mecanismul elaborării conceptuale şi de a-l explica acordând metaforei poziţia de mediator între experienţa noastră concretă, fizică - pe care o sintetizează analogic - şi abstracţiunea conceptelor pe care le întemeiază[56].

Filosofia, poetică, lingvistica - iată aşadar domeniile care au repus în discuţie, în ultimii ani, „metaforicul" cu acepţia lărgită de traseu cognitiv specific (prim, nondiscursiv, transcategorial etc.) Pe linia unei asemenea interpretări se înscria, cu mai bine de 50 de ani în urmă, lucrarea lui Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii.* Premisa construcţiei lui Blaga este desprinderea metaforicului de domeniul retoricii, afirmaţia că metaforicul în sens lărgit „nu ţine de stil"[57], ci „ţine definitiv de ordinea structurală a spiritului uman"[58], ceea ce face ca studierea sa să alcătuiască „un capitol de antropologie"[59] şi nicidecum

113

unul de stilistică. Să reamintim însă faptul că „stilul" e, pentru Blaga, tiparul formativ imprimat creaţiei culturale de o matrice stilistică alcătuită de categoriile apriorice ale subconştientului nostru creator, cosmotic, organizat în viziunea sa (ca şi raţiunea în viziunea lui Kant) categorial. Stilistica blagiană e aşadar o stilistică abisală, care nu va studia tropii, ci orizontul spaţial şi temporal, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică etc. Stilul e una din componentele creaţiei culturale, căreia îi dă tiparele formative; cea de a doua componentă vizează nu forma, ci *substanţa* creaţiei culturale, substanţă care e, pentru Blaga, de natură *metaforică.* Şi cum în filosofia blagiană creaţia culturală dă specificul statutului ontologic al fiinţei umane, iar această creaţie culturală se defineşte, sub raport formal, prin stil, şi sub raport substanţial prin metaforă, „metaforicul", motivat ontologic şi gnoseologic, devine o categorie definitorie a umanului[60].

Cercetată mai întâi la nivelul tropilor („metaforele în accepţia obişnuită", „care se realizează cu mijloace de limbaj"[61]), şi, mai apoi, în accepţia lărgită , generalizată, de „substanţă" a creaţiei culturale, metafora îi apare lui Blaga, în ultimă instanţă, ca o modalitate specifică de a depăşi limitele gândirii raţionale impuse fiinţei umane (consecutiv, de a depăşi limbajul discursiv) în două sensuri: pe de o parte, spre concretul (fenomenal), pe care abstracţiunea conceptelor îl „anemiază" - aşa iau

naştere metaforele plasticizante -; pe de altă parte, spre misterul (noumenal), pe care abstracţiunea nu-l poate atinge - aşa apar metaforele revelatorii -[62]. „Metaforele plasticizante sunt destinate să redea cât mai mult carnaţia concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive (...) nu-l pot cuprinde în întregime"[63]. Ele au, aşadar, funcţia unei „tehnici compensatorii", neambiţionând „să îmbogăţească faptul la care se referă, ci să completeze şi să răzbune neputinţa expresiei directe" corectând astfel „un neajuns constituţional
114
al spiritului omenesc: dezacordul fatal între concret şi abstracţiune" şi fiind „reacţiunea finalistă a unei constituţii împotriva propriilor sale neajunsuri structurale"[64]. Metafora plasticizantă este aşadar un mecanism al gândirii umane, complementar celui logic (*a\c* cărui neajunsuri tinde să le compenseze).
Spre deosebi e de metafora plasticizantă -care încearcă adecvarea noastră la realitatea fenomenală -metaforele revelatorii „sporesc semnificaţia faptelor înşile la care se referă" şi „încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister», prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concreată, experienţa sensibilă şi lumea imaginară"[65]. Necesitatea lor derivă din statutul nostru ontologic, „din modul specific uman de a exista, din existenţa în orizontul misterului şi al revelării"[66]. „Geneza" metaforei e astfel contemporană cu geneza spiritului uman, pe care-l defineşte: „Metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul şi-a declarat «omenia» ca structură statornică şi ca mod existenţial imutabil, felul metaforic există cu aceeaşi persistentă intensitate, cu aceeaşi stringenţă declarată ca şi omul însuşi"[67].
Definiţia ontologică pe care Blaga o dă metaforei exclude din principiu definiţia retorică - „figură de substituţie" -, pe care o tratează polemic, ca o pervertire a naturii metaforicului. Acesta e cazul metaforei născute din tabuizarea (magică, intelectuală sau estetică) a obiectului, care conduce la o simplă substituire de nume şi „nu rezultă nici din constituţia, nici din modul existenţial specific uman, ci mai curând din împrejurări cu totul accidentale, sau chiar din hotărârea capricioasă a omului"[68]. Metaforismul dictat de tabuizarea magică e ,,rodul unei mentalităţi efemere, şi e simptomul trecător al unei precise constelaţii sociologice"[69]. „Joc agreabil", înrudit cu cimiliturile (tabuizare „simplu intelectuală"), metaforismul produs de tabuizarea estetică a obiectului caracterizează
115
poezia ermetică în care funcţia şi caracterul revelator al metaforei sunt alterate printr-un „surogat de mister": ,.Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, *suplineşte* un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine"[70], într-un cuvânt ea îşi pierde „rostul ontologic"[71]. Poezia ermetică, pe care Blaga o cercetează din unghiul (impropriu) al metaforei de substituţie, rămâne străină spiritului său. Reducând-o la o „algebră de imagini", la un joc steril de „dublări" metaforice, ea i se pare o tehnică de întunecare a obiectului „oricum concret şi de o claritate sensibilă" în vederea construirii unui fel de „falsă taină": „Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că aceşti poeţi au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanţă care aspiră la revelare prin metafore, şi care merită şi cere acest efort. Ravagiile carenţei sunt îngrijorătoare. Aceşti poeţi sunt de obicei spirite raţionaliste din cale afară, citadini dezabuzaţi, care pierzând contactul neprefăcut cu misterul cosmic, îşi fabrică penibil de metodic un surogat"[72].
Reducând poezia ermetică la uzul intelectual al metaforei în sensul restrâns, de trop, Blaga o exceptează de la accepţia largă pe care o dă metaforicului ca element esenţial, definitoriu, al limbajului poetic. Dacă metafora apare în toate marile domenii ale creaţiei culturale (în metafizică sub forma unui „nucleu metaforic revelatoriu", în ştiinţe sub forma ipotezelor etc), domeniul ei predilect de desfăşurare e mitul („metaforă revelatorie, învoaltă şi stilistic structurată"[73]) şi poezia. Dincolo de „nodurile metaforice evidente pentru oricine", limbajul poetic „este în cea mai intimă esenţă a sa ceva «metaforic»". Fără a conţine vreun „nod metaforic" explicit, finalul eminescienei *Peste vârfuri* e integral metaforic, revelând - prin dispunerea sintactică şi sonaritatea intrinsecă a cuvintelor - un mis-ter, „în limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanţe, care solicită atenţia ca atare.
116
S-ar zice că stările sufleteşti exprimate în poezie câştigă, datorită acestor virtuţi actualizate ale cuvintelor, potenţa unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăşi substanţa lor sonoră şi prin structura lor sensibilă, prin articularea şi ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conţinutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăşi materia, configuraţia şi structura lor materială (...). Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială,

ritmică şi sonoră ca atare, ceva «metaforic» (...). Limba poetică e aşadar *revelatorie* şi nu simplu expresivă şi întrucât revelatorie ea poate fi investită cu epitetul «metaforicului», indiferent că utilizeaă sau nu metafore propriu-zise"[74]. Limbajul poetic împărtăşeşte cu limbajul celorlalte arte „caracterul *integral* şi *secret* metaforic", specific oricărei plăsmuiri artistice „în latura sa pur materială", care „devine, prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificaţie conceptuală, o «metaforă» revelatorie. în punctul tangenţial cu artistul, materia dobândeşte, în toate artele, o secretă funcţie metaforică"[75]. Blaga întemeiază aşadar funcţia poetică (artistică) a metaforei pe funcţia ei ontologică revelatorie: cum orice creaţie artistică e, în viziunea sa, o revelare a misterului printr-o organizare specială a unui anume tip de materie, orice creaţie artistică e, sub raportul organizării materiei cu care operează, esenţialmente şi integral metaforică. Sintaxa poetică sau substanţa sonoră a materialului lexical ordonat în poezie reprezintă, în această accepţie lărgită, constituenţi ai metaforei poetice globale, care se articulează doar accidental pe „nodurile metaforice" - neesenţiale -, adică pe trop.

,

Teoria blagiană a metaforei prefigurează, după cum se poate vedea, direcţii actuale în studiul metaforicului şi îşi păstrează întreaga actualitate, chiar dacă poate trezi rezerve prin felul cum e aplicată asupra poeziei ermetice sau prin accepţia poetică lărgită, care înglobează nu doar
117
transferul semantic, ci şi nivelul sintactic sau cel sonor al limbajului poetic. Această accepţie lărgită e însă în cel mai înalt grad specifică poeticii blagiene, o poetică a vizionarismului metaforic, înrudită cu cea eminesciană. Din unghiul ei, metaforicul devine calea unică de „compensare" a deficienţelor gândirii abstracte şi de instituire a unui alt traseu cognitiv. Blaga aparţine - ca şi Arghezi de altfel - tipului „metaforic" instituit, în cultura română, de poezia eminesciană, în raport cu care modificări structurale vor aduce doar Ion Barbu şi Nichita Stănescu, poeţi exersând alte modalităţi de depăşire a rupturii subiect-obiect instituită de privire şi, prin ea, de gândirea abstractă[76].

3. CENUŞA ŞI POLENUL

Despre sine însuşi Blaga a,afirmat în repetate rânduri că „gândeşte mitic", că e, adică,un creator constant şi spontan de. „mituri". Cu această mărturisire, poetul se încadrează, programatic, în tipologia mitic-vizionară pe care o definea în discursul său de recepţie la Academie, *Elogiul satului românesc,* şi pe care o vedea realizată plenar în vârsta - reală sau „adoptivă" - a copilăriei. „Vârstă a sensibilităţii metafizice" şi „singura poartă deschisă spre metafizica satului"[77], copilăria reală se prelungeşte -conform matricii stilistice reconstituită în *Trilogia culturii* - în „vârsta adoptivă" a copilăriei, prin care se defineşte vocaţia creatoare a „culturilor minore", dominate de gândirea mitică. Ataşamentul constant al **lui** Blaga pentru acest tip cultural e vădit de revenirea asupra lui în secţiunea *Fiinţa istorică* din *Trilogia cosmologică,* unde capitolul *Permanenţa preistoriei* radicalizează" opoziţia „cultură minoră" vs. „cultură majoră" în conceptele de „preistorie" şi „istorie". Pentru Blaga, preistoria şi istoria sunt două structuri
118
autonome şi *coexistente, două tipuri* de viaţă spirituală, care nu trebuie „privite sub unghi temoral în realitatea,lor de succesiune"[78], ci în perpetua lor contemporaneitate, „în preistorie oamenii creează, se organizează şi se manifestă tehnic în virtutea structurilor proprii copilăriei. în preistorie vârsta «adoptivă» a oamenilor, a colectivităţii, este copilăria; în istorie vârsta adoptivă este maturitatea. Acest punct de vedere deschide o perspectivă mai justă pentru judecarea preistoriei, care nu trebuie nici exaltată, nici depreciată", pentru că ea „reprezintă (...) un nucleu de *viaţă* şi de *spirit* care cu modurile sale opune o rezistenţă istoriei şi, în mare parte, preface în sensul substanţei sale motivele cu care istoria o alimentează", fiind, în acelaşi timp, „o substanţă din care se alimentează neâncetat istoria"[79]. Acolo unde istoria reprimă preistoria (aşa cum se întâmplă în „regiunile apusene ale Europei"), preistoria nu dispare, ci „se refugiază din orizontul spectaculos al oamenilor în *subconştientul \or,* de unde ea îşi reclamă mereu drepturile"[80], în permanenţa ei, preistoria fertilizează istoria, reactivând „cosmocentrismul satului" definit, în discursul de recepţie la Academie, din perspectiva copilului: „Mi-aduc aminte: vedeam satul aşezat înadins în jurul bisericii şi al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu şi al morţilor (...). Undeva lângă sat era un sorb; convingerea noastră era că acel noroi fără fund răspundea de-a dreptul în iad de unde ieşeau şi clăbucii (...). Satul era astfel situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie şi în metafizică. Pentru propria sa conştiinţă satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic (...). A trăi la sat

înseamnă a trăi în zarişte cosmică şi în conştiința unui destin emanat din veşnicie (...). Omul satului, întrucât izbuteşte să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăieşte din întregul unei lumi, pentru
119
acest întreg; el se găseşte în raport de supremă intimitate cu totalul şi într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine şi revelări cu acesta."[81].
„Geografia mitologică" reconstituită în *Elogiul satului românesc* organizează viziunea spațială în poezia lui Blaga, apropiind-o, structural, de opera eminesciană[82]. Muntele -în care se „intră" spre a dezvălui „vinete lacuri" şi „vreme înaltă" *(Muntele vrăjit),* ca şi copacul vieții şi al morții din *Gorunul,* are funcție de *axis mundi. Fântâna* („ochi în pământ" pe care-l deschide cerul - *Cap aplecat -, Oglinda din adânc* pe care o țin „foste mume"), lacul (ochi insomniac, fără pleoape - *Insomnii), Iezerul* netulburat („ca un ochi al lumii, ascuns" „în patria muntelui") sunt ipostaze - acvatice - ale omphaldsului, ca şi „căldarea de bazalt" în care iezerul se odihneşte,, sub piscuri înalte, în *Viziune geologică,* asemeni unui prag spre „tărâmul celălalt"; centru al lumii, miez al generării veşnice reiterând perpetuu geneza e *Inima pădurii* („locul unde toate cresc" în „zilele pădurii, / zile ale facerii") sau codrul, vegetalul în izvorâre eternă, fără început şi fără sfârşit, „patria verde" în care *Haiducul* intră „uitându-şi de mumă şi moarte"[83].
A gândi mitic înseamnă pentru Blaga, după cum am văzut, nu numai a organiza lumea după criteriile unei „geografii mitologice", ci şi a crea mituri, înțelegând prin mituri dezvoltarea narativă a unui nucleu metaforic. în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* mitul e înțeles ca o formă de creație culturală cu intenție revelatoare: „Toate miturile vor să fie într-un anume fel relevări ale misterului"[84], - ceea ce le deosebeşte de vis (afirmă Blaga în polemică deschisă cu interpretarea psihanalitică jungiană) şi le supune presiunii structurante a unei matrici stilistice. într-o definiție sintetică ce însumează caracteristicile enumerate, mitul îi apare lui Blaga ca o „metaforă revelatoare, învoaltă şi stilistic structurată"[85]. Amplificarea narativă a nucleului
120
metaforic, ce funcționează ca principiu de construcție a textului încă din *Poemele luminii,* are însă, practic, în acest prin volum, efectul dezambiguizării, al explicitării discursive a intuiției vizionare, cu ajutorul unui limbaj pe deplin articulat logic. O comparație (ochi negri ca noaptea) sau un epitet metaforic (ochi noptatici) dă, prin amplificare, viziunea *Izvorul nopții:*

Frumoaso,
ți-s ochii-aşa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare,
că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul
din care curge noaptea peste văi
şi peste munți şi peste şesuri,
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric.
Aşa-s de negri ochii tăi
lumina mea.

Expresia metaforică „vălul lacrimilor" e - în *Lacrimile*
- nucleul din care ia naştere o explicație mitică: lacrimile sunt giulgiul cu care Dumnezeu împăienjeneşte, într-un moment de îndurerare, privirea lui Adam, a celui torturat
- la vederea florilor, a cerului şi a luminii - de nostalgia paradisului. Mecanismul „explicației mitice" din *Poemele luminii* se reduce de fapt la instituirea unei cauzalități miraculoase pentru fenomenele realului, care sunt astfel redimensionate şi admise într-un spațiu mai degrabă de *legendă* decât de mit, fără ca principiul logic al cauzalității să fie încălcat. Tehnica aceasta de clarificare discursivă a metaforei supraviețuieşte periferic în întreaga creație a lui Blaga, ilustrată până târziu de mici legende cum ar fi postuma *Munții şi Norii:*
121

Munții s-au făcut
când Norii de la început
s-au dezbrăcat de greul plumb,
de greul lut.

Munții s-au făcut când Norii,
dorind să fie călători uşori,
şi-au lepădat subt ei, în vânt,
povara pe pământ.
De-atunci Munții stau,
grămezi de plumb, grămezi de lut
şi cată către zile de-nceput.

începând însă cu *Paşii profetului,* dar, mai ales, cu *în marea trecere,* dezambiguizarea metodică, după schema - în fond, logic-cauzală - a legendei - devine cu totul accidentală; metafora dezvoltată („învoaltă") nu mai e acum supusă unui proces de reconstrucție logică şi conotațiile ei nu mai sunt epuizate prin explicitare, ci sunt, dimpotrivă, amplificate prin înscenare. Iată un nucleu metaforic provenit din peisajele mitice eminesciene: compararea florii de crin cu o urnă („Crinii ca urnele antice de argint" - *Miradoniz;* „Ale crinilor potire sunt ca urne de argint" - *Memento mori);* conotația metaforică a acestei comparații (floarea, expresie a triumfului vitalității vegetale, e şi un receptaclul al morții) se plasează pe linia de coincidență a contrariilor (aici, viață-moarte) pe care am identificat-o şi în imaginea insulelor-sarcofag din *Mureşanul.* Tocmai această conotație e punctul de amplificare a nucleului crin-urnă în „metafora învoaltă" din blagiana *Peisaj trecut* :

Crini umblă pe un drum de căutări jucăuşe parcă-şi duc în potire viitoarea cenuşe.

122

Implicația thanatică a supremei împliniri vitale („înflorirea") e, în cazul lui Blaga, o intuiție fundamentală, verificabilă în întreaga sa operă, şi punct de plecare pentru o figură definitorie a imaginarului blagian, pe care am putea-o reconstitui, la rândul nostru, printr-o metaforă: „cenuşa-polen a morții". în juvenila *Flori de mac,* fragilitatea petalelor sângerii trezeşte, în plină explozie de vitalitate văratică, gândul morții:

în frunză de cucută-amară
îmi fluier bucuriile - şi-o nențeleasă teamă
de moarte mă pătrunde,
cum vă privesc pe malul mării de secară
flori de mac.

Textul amplifică distructiv această intuiție nucleară (floarea-văl sau receptacul al morții) printr-o triplă explicație: purpuriul petalelor se asociază amurgului, adică *agoniei luminii:*

Aş vrea să vă cuprind,
că nu ştiu cum, petalele ce le purtați,
îmi par urzite
din spuma roşie
a unui cald şi-nflăcărat amurg de vară;

fragilitatea corolei pare a se asocia cu presimțirea *agoniei materiei:*

Aş vrea să vă culeg în brațe
feciorelnicul avânt,
dar vi-e atât de fragedă podoaba,
că nu-ndrăznesc
o, nici la pieptul gândurilor mele să vă strâng;

123

în sfârşit, sângeriul florii trezeşte viziunea - „mitică" - a *agoniei divinului,* viziune în care se concentrează şi un fel de „legendă a macului":

Şi-aş vrea să vă strivesc
că sunteți roşii, roşii
cum n-au putut să fie pe pământ
decât aprinşii, marii stropi de sânge, ce-au căzut
pe stânci
şi pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus,
când s-a-ngrozit de
moarte.

O legendă târzie (în care nucleul metaforic e înscenat fără a mai fi explicitat discursiv) e *Brânduşile,* din ciclul *Legenda veşnică:* floarea tomnatică e văzută aici născându-se dintr-o materie trecută deja - în chiar momentul de amurg al genezei - prin moarte; creaţiunea apare ca un gest de autoînstrăinare a divinului, iar brânduşa pare înflorirea acestei cenuşi divine:
Tristeţea renunţării Dumnezeu
o încerca molatic.
Şi lumea toată o făcu,
sieşi străin, c-un gest tomnatic.

O singură mândrie-avu gospodărind cenuşile: în ipostază de amurg să-nchipuie brânduşile.
Şi fluturele - fragilă emblemă a frumuseţii şi zborului - poate fi o întrupare a cenuşii sau un mesager cosmic, găzduit - în vis - pe Lună, căci praful de pe aripi, fără de care zborul îi e ucis, are misterioase „obârşii", în lumină selenară sau în moarte:
124
Frumuseţea ca şi zborul şi iubirea
de cenuşe-şi leagă firea.
De-i ştergi fluturelui praful, nici o boare
nici o vraje nu-l vor face să mai zboare.

El, totemul seminţiei ştiutoare, îşi ascunde obârşiile -şi drumul. Dacă-l sfarmi, îţi dă polenul -din secretele-i nici unul.
Cine-i puse pe aripi şi pe făptură scrumul, joc de aur ca suflat din foi de faur? A dormit o noapte-n lună? S-a născut din scrum de urnă?
(Lângă un fluture).
Frumuseţea - termen mediator între *cenuşă* şi *polen* -tipar etern unificând momentele extreme ale devenirii -virtualitatea şi stingerea - iată o intuiţie originară, cristalizată încă din primul volum în foarte cunoscuta *Frumoase mâini:*
Presimt:
frumoase mâini, cum îmi cuprindeţi astăzi cu
căldura voastră capul plin de visuri,
aşa îmi veţi ţinea odată
şi urna cu cenuşa mea.

Visez:
frumoase mâini, când buze calde-mi vor sufla
în vânt cenuşa,
ce-o s-o ţineţi în palmi ca-ntr-un potir,
veţi fi ca nişte flori,
din care boarea-mprăştie - polenul.
Şi plâng:
veţi fi încă aşa de tinere atunci, frumoase mâini.
125
Tristeţea şi extazul îmbinate în trăirea toamnei, a zilelor „mereu senine, treze" în care transpare surâsul morţii („Sub glii cei duşi încearcă/ surâsul să-şi păstreze") identifică eternitatea tiparelor în veşnica trecere, între „declin" şi „germene":
E mărturie-aceasta că cineva mai mare salvează prin decline secretele tipare
Cât de frumoasă-i lumea şi dincolo de termen! încredinţate-s sorţii puterile în germen
(Toamnă de cristal).
Tipar etern, ispită a zării depărate, frumuseţea e, constant, pentru Blaga, un receptacul al morţii:
Orice frumuseţe se-mbină cu zări şi imagini, cu vrăji, depărtate, dar prinde un chip de mătase-ntre noi. Răzbunând ce lipseşte, ea face dreptate.
Orice frumuseţe e ca o urnă de-a cărei coapsă privirea se prinde. Vezi forma, mirat. Şi suferi, gândind la cenuşa pe care-o cuprinde.
(Frumuseţea).
Ea poartă de aceea, numele, „Runei", căci „limita" care desenează tiparul frumuseţii nu-l închide în

sine, nu-l „limitează" aşadar la propria-i prezență, ci-l deschide spre misterul cosmic, a cărui prelungire şi tainic semn este:
126
Nimic din ale tale nu te mărgineşte, nici chiar frumusețea ta ce pare față de lume-o dulce limitare. Cu dorul tău începe noima ta, cu părul tău începe umbra ta. Unde sfârşeşte nu vei afla. Privind, ființa ta se prelungeşte până la cea din urmă stea
(Odă către Runa).
„O fată frumoasă" e aşadar tainica legătură între ființă şi neființă, între adevăr şi poveste, e lutul ce-şi umple tiparele, desăvârşindu-se pe-o treaptă, unde poveştile aşteaptă;
asemenea punții curcubeului („ pe calea veche o minune nouă,/ curcubeul ce sare din rouă"), ea este

tărâmului nostru o prelungire de vis, iar printre legende singura adevărată amintire
(Catrenele fetei frumoase).
în acest punct, în care *frumusețea* şi *neființa* se întâlnesc, se află obârşiile poeziei, „mută" ascultare a tainei căutate „cu ochii închişi" în întunericul din adâncuri („de-aceea lăsați-mă / să umblu mult printre voi, / Să vă ies în cale cu ochii închişi" - *Către cititori)* sau în lumina constelațiilor din adânc, dezvăluite prin descătuşarea fântânilor:
Sapă, frate, sapă, sapă, până când vei da de apă. Ctitor fii fântânilor, ce gura, inima ne-adapă.
127
Zodii sunt şi jos subt țară, fă-le numai să răsară, Sapă, numai, sapă, sapă, până dai de stele-n apă.
(Sapă, frate, sapă, sapă).
în celebrul *Autoportret* („Lucian Blaga e mut ca o lebădă...") căutarea aceasta („mută, seculară căutare / de totdeauna / şi până la cele din urmă hotare") trebuie să conducă spre punctul unde frumusețea se naşte din moarte:
El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
îşi bea frumusețea şi neființa.
Dincolo de înfăptuitele tipare, izvorul poeziei, ca şi al frumuseții, e neființa, încercuită elegiac în *Alchimie* („Ce se preschimbă-n poezie? / numai lucrurile care s-au stins / trecând în amintire"), neființa văzută, în *Inscripție,* ca domeniu al neînfăptuitului:
Drumurile, pe care nu le umblăm,
drumurile, ce rămân în noi,
ne duc şi ele, fără număr, undeva.
Cuvintele, pe cari nu le rostim,
cuvintele, ce rămân în noi,
descoperă şi ele, fără de margini, făptura
Moartea, de care nu murim, moartea ce rămâne în noi, ne adânceşte şi ea tăcerea, Şi pretutindeni prin toate îşi pune temei poezia.
128
„Prieten a] adâncului", „tovarăş al liniştei", străin între ai săi („întrebător fratele mă priveşte, / mirată mă-ntâmpină sora"), ascultat şi înțeles doar de cel asemeni sie - de „şarpele cel cu ochii de-a pururi deschişi / spre-nțepelciunea de dincolo" - poetul refuză împlinirea faptei („joc peste fapte"), întârziind între „vestiri"[86] („umbrit între mâinile mele / misticul rod se rotunjeşte în altă parte") şi amintiri („Câteodată pe fluier de os strămoşesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte" - *Fiu al faptei nu sunt).* Tărâmul său nu este fapta trecătoare, ci trecerea însăşi:
Cu cuvinte stinse în gură
am cântat şi mai cânt marea trecere,
somnul lumii, îngerii de ceară
(Biografie).
Tărâmul său e tăcerea adâncului, virtualitatea pură -sub înfățişarea seminței sau a apei ce stă să izvorască :
Nu vă mirați. Poeții, toți poeții sunt un singur, neîmpărțit, neîntrerupt popor. Vorbind, sunt muți. Prin evii, ce se nasc şi mor, cântând, ei mai slujesc un grai pierdut de mult
Ei tac ca rouă. Ca sământa. Ca un dor. Ca apele ei tac, ce umblă sub ogor, şi-apoi, sub cântecul

privighetorilor, izvor se fac în rarişte, izvor sonor
(Poeţii).
Pentru ca stihul să aibă „un temei" în ordinea cosmică, pentru ca, asemeni misterioaselor minuni din „corola" lumii, „să se-mplinească şi să fie floare", el trebuie să fie „traducerea" în limbaj („Chiar şi atunci când scriu stihuri originale / nu fac decât să tălmăcesc") a cântecului „suav" al inimii („traduc / în limba românească / un cântec pe care inima mea / mi-l spune îngânat suav, în limba ei" - *Stihuitorul),* a cântecului îngânat în „limba deplină" de dincolo de cuvinte, căci:

Limba nu e vorba ce o faci. Singura limbă, limba ta deplină, stăpână peste taine şi lumină, e-aceea-n care ştii să taci.

(Catren).

„Limba deplină", limba originară a oricărei poezii (tălmăcită apoi în „limbi" - „traduc în limba română" - sau, mai degrabă, în *cântecuP*[7] instituit dincolo de „cuvintele stinse" - „cu cuvinte stinse în gură / am cântat...") e *tăcerea,* iar starea poetică originară e *muţenia {Auportret, Poeţii, Biografie, Către cititori* etc), atenta ascultare a tainei din adâncuri germinative şi tălmăcirea ei („Steaua te-atinge cu genele / Mut tălmăceşte toate semnele" - *Asfinţit marin).* Cum cuvintele sunt „morminte" ale despărţirii de sine în timp - ale intrării în lumea „faptei" - („Domniţă, cuvintele ni-s morminte, nu crezi? / Morminte-n care timpul şi-a-nchis suferinţele" - *Domin fele)* sau răni, breşe în trupul tăcerii („Dar numai rană a tăcerii / e cuvântul, ce-l rostim" -*Psalm),* idealul „limbii depline" va fi, ca mai târziu la Nichita Stănescu, „necuvântul", în spaţiul căruia frumuseţea şi moartea, crinul şi cenuşa coexistă:
Nu aştepta păţanii să izvodesc, alese, deşartă născocire e vorba ce se ţese.
Dar pe liman ce bine-i să stăm în necuvânt -şi, fără de-amintire şi ca de sub pământ, s-auzi, în ce tăcere cu zumzete de roi, frumuseţea şi cu moartea lucrează peste noi
(Ulise).

)acă, prin „muţenia" soluţionată în cântec sau necuvânt, prin rădăcinile ei în lumina zodiilor din adânc şi prin înrudirea cu existenţele embrionare, germinative (sămânţa, izvorul), poezia aparţine realităţii cosmice, ea se revendică de la realitatea - tragică - a existenţei (şi conştiinţei) umane printr-o altă caracteristică a sa, asociată cuvântului: *rana.* „Rana lăuntrică" e semnul tăcerii „prin veac", al consumării în timp, a „cântăreţilor leproşi", vestitori însinguraţi ai miracolului, refuzaţi însă, deopotrivă, de lumea faptei (cetatea) şi de aceea a miracolului prefigurat (cerul):
Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac
Pentru noi cerul e zăvorât şi zăvorâte sunt şi cetăţile, în zadar căprioarele beau apă din mâinile noastre, în zadar câinii ni se închină, suntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii.
Noi suntem numai purtători de cântec
sub glia neagră a tăriilor,
noi suntem numai purtători de cântec
pe la porţi închise,
dar fiicele noastre vor naşte pe Dumnezeu
aici unde astăzi singurătatea ne omoară
(Noi, câtăreţii leproşi).
Suspendat între cetatea zăvorâtă şi cerul mut, starea cântăreţului e *boala,* emblema lui e *crinul* (potir funerar, vestind un sfârşit) şi izvorul cântecului său e *rana:*
Străbatem amurguri cu crini albi în gură. închidem în noi un sfârşit sub armură.

Purtăm fără lacrimi o boală în strune şi mergem de-a pururi spre soare apune.
Răni ducem - izvoare deschise sub haină. Sporim nesfârşirea C-un cântec, c-o taină
(Cântereţi bolnavi).
Semantismul „rănii" se cere descifrat din perspectiva rescrierii biblicului mit antropogonic din *Psalm:*

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă Dumnezeule, dar ce era să fac?
Intre răsăritul de soare şi-apusul de soare
Sunt numai tină şi rană.
în cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug.
O, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decât cu viaţa, mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pământ ori din poveste mi-ai vorbi.
în spinii de-aici arată-te Doamne,
să ştiu ce-aştepţi de la mine.
Să prind din văzduh suliţa veninoasă
din adânc azvârlită de altul să te rănească subt aripi?
Ori nu doreşti nimic?
Eşti muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a)
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.

Abandonat trecerii - în timp, între hotarele începutului („răsăritul de soare") şi ale sfârşitului („apusul de soare"), destinul fiinţei umane e un destin mitic amputat, căci ea

132

nu mai e *lut* (tină) şi *suflare divină,* ci *taină* şi *rană,* adică absenţă a divinului retras în sine însuşi sau în moarte. Nemaicerută de nici o raţiune divină, fiinţa umană trăieşte drama unei existenţe ce nu mai e întemeiată într-o ordine sacră a lumii şi conştiinţa umană (conştiinţa acestei lipse de motivare a existenţei), e *rana* sau *durerea* ce o marchează[88]. Lipsa de identitate cu sine *în timp* sau în principiul" extratemporal care ar fi putut fi divinul, dar care se vădeşte a fi absenţă, singurătate, moarte, - *rana* se poate chema *golul* sau *aleanul* prin care ne definim în opoziţie cu lucrurile, *Atotştiutoarelor* împlinite în desăvârşirea, compacta lor identitate, proiectată, mântuitor, şi asupra noastră:

Ascultă tu un cuvânt, ascultă ce bănuiesc despre lucruri. Cât ţin hotarele ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc. Suntem împrejmuiţi de atotştiutoarele.
Prin suferinţi, dintr-un loc într-altul, prin arderi ne purtăm îndoielnică firea. Noi ne cunoaştem doar golul, aleanul. Lucrurile ne ghicesc împlinirea.

Identice lor însele, aşadar inapte pentru „rană", sunt toate celelalte vietăţi ale acestei lumi, care trăiesc „marea trecere" „cu ochi cuminţi" şi „fără spaimă", cu sentimentul unic de a fi ceea ce sunt, aşadar cu sentimentul unic al clipei prezente:

Soarele-n zenit ţine cântarul zilei.
Cerul se dăruieşte apelor de jos.
Cu ochi cuminţi dobitoace în trecere
îşi privesc fără de spaimă umbra în albii.
Frunzare se boltesc adânci
peste o-ntreagă poveste.

133

Nimic nu vrea să fie altfel decât este... Despicat, rupt (apt pentru rană) e doar destinul („sângele") nostru, care ne face să trăim, dureros, partea de nefiinţă în nostalgia fără leac a timpului apus în moarte:

Numai sângele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie,
ca un cerb bătrân
după ciuta lui pierdută în moarte
(în mare trecere)

^ *Rana* - conştiinţa dramatică a nefiinţei ce sălăşluieşte în inima fiinţei (conştiinţa „cenuşei" din potirul-urnă al crinilor) e aşadar marca „făpturii" umane şi, prin aceasta, izvor al cântecului. De aici, „rănile-izvoare" din trupul „cântăreţilor bolnavi" sau povestea Columnei lui Memnon care primeşte harul omenesc al cântării doar atâta timp cât ascunde în trupul ei o rană:

Columna, rănită cu spada de-un rege un dar dobândise, ce piatra nu-l are: atinsă de-ntâiele raze solare să cânte cântare-n afară de lege.
Şi veacuri de-a rândul, din sacra ei strună, sunând în auroră, prelung, năzdrăvană sfărmarea secretă, lăuntrică rană columna mereu trebuie să şi-o spună.

Ca-n veci s-aprindă, la ora ei certă, cântarea, alt rege-ndreptă stricăciunea, în clipa aceea se stinse minunea.
Căci are un suflet şi piatra inertă cât timp ne-mplinire lăuntrică poartă. Dar, fără de-o rană, făptura e moartă.
(Columna lui Memnon).
134
Rana, „ne-mplinirea lăuntrică" (golul sau aleanul din *Atotştiutoarele)* e echivalată aici, explicit, cu „sufletul", confirmând lectura *Psalmului* ca o replică la mitul biblic al Facerii, iar poezia (cântarea) se defineşte ca expresie a rănii lăuntrice. Spaţiul acestei răni e, am văzut, intervalul dintre două nefiinţe - dintre virtualitate şi moarte, dintre polen şi cenuşă, încremenit în tiparul frumuseţii (a cărui emblemă poate fi fata frumoasă, sau fluturele, sau potirul-urnă al crinilor.) Rostirea e, după modelul blagian al Genezei, pierdere de sine, înstrăinare de sine a creatorului în „elementele" propriei creaţii:
Frate, o boală învinsă ţi se pare orice carte. Dar cel ce ţi-a vorbit e în pământ. E în apă. E în vânt Sau mai departe.
(încheiere).
Divina pierdere de sine, cântecul poate însemna trecerea creatorului în umbra nefiinţei:

Un zeu când cântă, cum se-întâmplă câteodat' n-atinge doar cu degetele-o liră. El îşi destramă-n vânt fiinţa toată. Rând pe rând sub crug albastru se resfiră.
Nemaiavând figură, şi nici umbră-chip, o adiere numai, şi pierind aproape ca mireasma floarei, vraje-vânt el trece peste coardele de-argint.
Unde un cântec este, e şi pierdere, zeiască, dulce pierdere de sine...
(Unde un cântec este)
Dar divina risipire de sine a creatorului întemeiază, prin armonie-, lumea - şi, prin ea, pe cel care o ascultă:
135
Dar cel ce-ascultă dobândeşte viu contur,
în armoniile treptat depline
un templu, un menhir sau crin devine.
Cenotaf al creatorului, cântecul pare a întemeia, pe această absenţă, realitatea celorlalţi, a celor care, ascultându-l, dobândesc „viu contur". Care e însă acest contur? E împietrirea lor - a celor iniţial fără chip - în tipare, eterne, ale frumuseţii în care ei se încorporează „ascultând", pătrunzând în spaţiul cântecului. Or, „conturul" pe care-l dobândeşte, în interiorul cântecului, fiinţa trecătoare e cel de *templu* (adică spaţiu de rezonanţă a nefiinţei divine), de *menhir* (adică de monument funerar) sau de *crin* (adică de urnă a cenuşii viitoare). „Conturul viu" dobândit prin cântec e frumuseţea extatică, eternă, al cărei miez e moartea. Traseul pe care l-am urmărit reconstituie, pe spaţiul întregii creaţii a lui Blaga, liniile de amplificare până la „mit" (în accepţia de „metaforă învoaltă") a unui unic nucleu metaforic: potiru-urnă al crinului, în care polenul prefigurează viitoarea cenuşă.
4. NĂMOLURILE TAINELOR
Comentariile timpurii pe marginea poeziei lui Arghezi au identificat într-însa coexistenţa unei componente baudelaireiene şi a unei componente eminesciene, descifrabilă, aceasta din urmă, în special în erotica elegiacă a *Cuvintelor potrivite*[89]. O dată însă cu impunerea masivă a unui univers complex - şi complet -, Arghezi a încetat să fie apreciat ca un poet în descendenţă eminesciană şi a început să fie considerat replica de secol XX a „miracolului eminescian", adică poetul care a produs o înnoire a poeziei comparabilă doar cu cea săvârşită de
136
Eminescu[90]. „înnoirea"" pe care critica o proclamă aproape la unison înseamnă o revoluţionare *a limbajului poetic şi a temelor poetice* - nu însă o modificare fundamentală a *poeticii însăşi,* care continuă să fie, în aprecierea criticii, una de natură romantică. Identificând *poetica* unui scriitor cu *tehnica* sa şi reducând „revoluţia barbiana" la o chestiune de „tehnică poetică". Pompiliu Constantinescu vede în Arghezi primul creator al unui univers concurent cu cel eminescian („între Eminescu şi noi, diferenţierea lirică, de univers tridimensional, este opera argheziană"), înscris însă pe o comună linie romantică: „Poezia dlui Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adâncime de sensibilitate, să ocupe versantul liber, în faţa lui Eminescu; noua faţă a romantismului, vitalistă, demonică, de «sensibilitate verbală» originală, lirica dlui Tudor Arghezi formează un dialog strălucit

cu lirica lui Eminescu"[91]. Cu un limbaj substanțial înnoit (ceea ce înseamnă în primul rând cu un *lexic* înnoit, eliberat de prejudecata criteriului „poeticității" în selecția lexicală), cu un univers deschis viziunilor infernale sau grotescului, dominanta poeziei argheziene rămâne totuşi, metaforismul vizionar, identificat chiar în „carnavalescul" portretisticii („Portretul arghezian, fie naiv, fie grotesc şi satiric, are, în fond, acelaşi caracter de vedenie, paradisiacă sau infernală"[92]). Ceea ce înseamnă că Arghezi reprezintă marea replică dată eminescianismului din chiar interiorul lui - şi nu o modificare structurală a relației eu-lume-text, care să atragă (aşa cum se va petrece în căzu „infrarealismului" lui Barbu) o modificare a tipului de poetică.
Trei par a fi caracteristicile prin care universul arghezian e opus de obicei celui eminescian: „materalitatea" limbajului, componenta ludică a poeticii sale (cu accentul apăsat pus asupra valorii intrinseci a *cuvintelor)* şi interesul pentru „lumea reală", în special în aspectele ei trivialelor' *de mucigai).* E de văzut însă dacă aceste trei componente de mare originalitate ale liricii argheziene reprezintă cu

adevărat identificarea obiectului poeziei cu „realul" suficient sieşi, contrazicând astfel poetica vizionară, a universului construit pe baza revelațiilor „ochiului lăuntric"[93].
Densa materialitate a limbajului este, în poezia lui Arghezi, o caracteristică de ordinul evidenței, o caracteristică pe care i-o reproşa, într-un celebru articol polemic *{Poetica Domnului Arghezi),* Ion Barbu. Lui Barbu, Arghezi îi apărea ca un „poet respins de Idee", lipsit de preocupare pentru „geometria calitativă" -adică pentru construcția poeziei -, ambiționând „a ne da din strofă sonoră chipul indiferent al lucrurilor şi nu aceste lucruri în absolutul lor"[94]; opulența pitorească a materialului lingvistic arghezian ar prolifera aşadar în dauna principiului spiritual al creației, care este (consideră Barbu) sintaxa poetică.
E adevărat că universul arghezian nu adăposteşte certitudinea „perfecțiunii poliedrale" a Ideii platoniciene ca universul poeziei lui Barbu. Dimpotrivă, definirea Ideii sau a sacrului se face la Arghezi într-un registru pur negativ: *noaptea, golul, neştiutul,* nenumitul *„Cine-ştie-cine"* etc. Ceea ce nu înseamnă însă lipsa oricărui principiu spiritual, ci doar reprezentarea Ideii ca o ipoteză pe care spiritul individual o propune („JEşti ca un gând, şi eşti şi nici nu eşti, /între putință şi-ntre amintire" *-Psalm)* şi încearcă să o în-trupeze în înfățişările tranzitorii dar dense ale materiei[95]. Ideea nu e tiparul platonician, ci golul, pre-(sau in-) formalul[96]. Spiritul individual aspiră să-i dea chip inteligibil, aglomerând în juru-i materia proliferantă, printr-o mişcare poetică tematizată în Psalmi („Vreau să te pipăi şi să urlu:«Este!>>"). în plan tehnic, acestui „scenariu" al ontologiei argheziene, acestei mişcări prin care spiritul individual încearcă o în-trupare, o ‚realizare" a categoriei pur negative care e Ideea, îi corespunde o construcție ce pune sub accent materia, concentrată în nuclee nominale dense. Acest tip de consrucție este evident atât la nivel secvențial, cât şi la nivelul structurii

unor poeme întregi. La nivel secvențial (adică la nivelul structurii sintactice a frazei) particularitățile construcției argheziene sunt date de dizlocările sintactice, topica inversă şi utilizarea anacolutului[97]. Construcția a numeroase poeme din *Cuvinte potrivite* generalizează la nivel transfrastic aceste procedee în conexarea secvențelor izolate ale textului. Iată câteva exemple de dislocări şi inversiuni caracteristice topicii argheziene:
Trei sau patru-n mal, pescari stau de ceasuri fără număr...
Şi darurile,-acum, ale zambilei, Puterile-amorțite ți le rup
(Marină)
(Lumină lină)
Veneau cu noi, deasupră-ne, vulturii, Şi ugerii, alături, ai vitelor, cu lapte
(închinăciune)
Această structură, care îmbină inversiunea cu dislocarea, prezentă în literatura română veche (v. *Plângerea Mănăstirii Silvaşului)* şi în unele vechi texte folclorice (v. închinările din finalul colinzilor) e poate cea mai frapantă trăsătură a stilului arghezian. Flexibilitatea topicii permite eliminarea tuturor elementelor fără încărcătură semantică. Maleabilitatea topicii argheziene are deci, ca prim efect, o mai mare densitate semantică a versului, în care fiecare cuvânt e creator de sens şi nici unul nu-şi motivează prezența ca suport al structurii prozodice[98]. în al doilea rând, fracturând prin dislocare legături gramaticale consolidate de uz (grupul verb + complement, grupul substantiv + atribut sau succesiunea canonică a atributelor), se creează spații de aşteptare tensionată, care pot da unui atribut

posesiv oarecare aspectul de epitet, iar termenilor incluşi
139
prin inversiune poziţie sintactică de atribut, chiar atunci când funcţia lor e cu totul alta. în cazuri ca „Şi darurile,-*acam,* ale zambilei"sau „Şi ugerii, *alături,* ai vitelor, cu lapte", complementele (acum, alături) primesc, prin topică, poziţie de atribut, amplificând aparent, prin această falsă valoare atributivă, sfera determinărilor materiale ale substantivelor (darurile, ugerii). în sfârşit, dislocarea şi inversiunea creează impresia unei tensiuni între materie şi construcţie, a unei deformări pe care tiparul sintactic îl suferă sub presiunea materialului lingvistic. împietrind masa materiei lingvistice în jurul unor nuclee nominale puternic amplificate, topica argheziană dă frazei aspectul tensionat al unui vechi peisaj vulcanic lăsând să se bănuiască, în masiva lui stabilitate, drame geologice subterane. Acelaşi efect de contorsionată împietrire a materiei în jurul nucleelor nominale îl creează şi anacolutul, în special în forma nominativului absolut, ca-n poezia *Belşug:*

E o tăcere de-nceput de leat. Tu nu-ţi întorci privirile-napoi. Căci *Dumnezeu,* păşind apropiat, *îi vezi lăsată umbra* printre boi.
Dramatizarea raportului construcţie-material lingvistic se poate verifica, spuneam, şi la nivelul sintaxei poetice a unor întregi poeme, cum ar fi, de pildă, *Psalmul de taină.* Primele 32 de versuri aglomerează atribute şi apoziţii în jurul termenului nucleu „Tu": , ,
O, tu aceea de-altă dată, *t*
ce te-ai pierdut din drumul lumii! *Care* mi-ai pus pe suflet fruntea , ;,
şi-ai luat într-însul locul mumii, , . . , *Femeie* răspândită-n mine „
ca o mireasmă-ntr-o pădure s1, r,
140

Tu *ce* mi-ai prins de cântec viaţa
Pe care te-am purtat brăţară la mâna casnică-a gândirii, *Cu care-&m* năzuit alături să leagăn pruncul omenirii. *Pur trandafir,* bătut în cuie de diamant, pe crucea mea Şi *care-n* fiece mişcare pierzi cu-o petală câte-o stea. *Cămin* al dorurilor mele, *Fântâna* setii-nvierşunate, *Pământ* făgăduit de ceruri
Tu *care* mi-ai schimbat cărarea...
Semnificaţiile iubirii devin atribute - atribute narativizate - ale termenului iniţial, un pronume în vocativ. Termenul nucleu al textului este în vocativ pentru că întregul poem e o invocare a celei pierdute în moarte, -adică o conjurare a golului, a absenţei. Nucleul poeziei e pronominal şi nu nominal pentru că valoarea de cuvânt generic a pronumelui reclamă seria materializărilor prin atribute, ca tot atâtea încercări de a defini, de a da realitate materială vagului „tu", însemnând aici, doar „cea-care-nu-mai-este". Versurile 35-42 soluţionează această aglomerare de atribute printr-un anacolut:
(O, tu aceea de-altă dată) Unde ţi-s mâinile să-ntoarcă în aer căile luminii?
Soluţia este însă aparentă, şi fraza rămâne în continuare suspendată în aşteptarea predicatului, căci strofa următoare
141
reia structura primei părţi, revenind la multiplicarea atributelor termenului central („tu"), a cărui sferă va cuprinde, dominator, nu numai spaţiul de existenţă a eului, ci şi veşnicia în prag de a se transforma în timp:
Tu ce-nflori pe şesuri plopii
Tu *ce* scrutezi, scoţându-ţi sânii pe jumătate din veşminte
Pustia vremii, străbătută
de şoimi de scrum şi de nisip...
Strofa a cincea pare şi ea să aducă o soluţionare a tensiunii sintactice pe care anacoiutul din finalul celei de a treia strofe nu rezolvă decât aparent. Vocativul devine acum nominativ, subiect al unei propoziţii care nu e, totuşi, decât explicitarea primelor două versuri ale poemului:
Tu te-ai pierdut din drumul lumii ca o săgeată fără ţintă Şi frumuseţea ta făcută pare-a fi fost ca să mă mintă.
Abia finalul aduce adevărata soluţie sintactică a frazei lăsate în suspensie pe tot parcursul pomei:
Ridică-ţi din pământ urechea, în ora nopţii când te chem, Ca să auzi, o! neuitată, neiertătorul meu blestem.
între invocaţia iniţială şi blestemul finalT între vocativul din primul vers („O, tu!") şi imperativul din

ultima strofă („Ridică!") se încheagă propoziția principală: „O, tu aceea
142
de-altă dată... Ridică-ți din pământ urechea". în cuprinsul acestei propoziții întregul poem se înscrie ca o lungă digresiune, ca o definire a subiectului printr-o acumulare de atribute, amplificate la dimensiuni ce depăşesc limitele universului măsurat de timp. Dislocarea sintactică (aici, separarea subiect-predicat prin spațiul întregului poem), structura atributivă multiplă şi anacoiutul devin astfel modalități de construcție a întregului text poetic, modalități de a coagula materia în jurul unui subiect care însemna, inițial, doar „cea-care-nu-există". Materialitatea poeziei argheziene e capcana prin care spiritul individual încearcă să înfrângă absența, golul, să dea ființă Ideii refugiate în pură negativitate; ea are, de aceea, un sens *demiurgic* în cea mai pură accepție a termenului: creația argheziană începe prin a „popula" irealul.

Materialul de construcție în acest joc demiurgic rămâne cuvântul: cuvinte „potrivite", cuvinte remodelate, fie din interior, fie prin tensiunea imprimată lor de configurările sintactice inedite. Provocator, Arghezi subliniază în repetate rânduri (dar mai ales în *Ars poetica. Scrisori unei fetițe)* dominanta ludică a poeticii sale: „N-am făcut nimic, m-am jucat... Nu sunt vinovat. M-am jucat (...).M-a nemulțumit în ceasul când m-am pornit să mă țin de cuvinte (...) toată literatura ce se făcea şi se făcuse, inexpresivă, moale, cu aderențe mucilaginoase. îmi venise, nu ştiu de ce, nevoie de-a întări cuvintele şi de a îngropa în fiecare din ele o alică de plumb, în jurul căreia să basculeze fix, ca figurinele de celuloid (...). Am căutat cuvintele care sar şi frazele care umblă, de sine stătătoare (...). Căutând cuvinte săritoare şi găsind puține, am înlocuit natura lor printr-o natură de adaos şi m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări... Mai pe scurt, m-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însuşiri materiale, aşa încât unele să miroase, unele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile, dure sau
143
muşculate cu păr animal"[99]. „A înlocui natura cuvintelor printr-o natură de adaos" nu mai înseamnă doar a construi cu ajutorul cuvântul dat, ci, în primul rând, a reconstrui cuvântul însuşi, cuvântul „anemiat" prin uz („poetic"), a-i restitui valoarea creatoare de realitate („Vocabularul e harta prescurtată şi esențială a naturii şi omul poate crea din cuvinte, din simboale toată natura din nou, creată din materie în spațiu şi o poate schimba"[100]). Jocul creator arghezian e cât se poate de serios, rămânând „în tiparul mitic exemplar al zeului care construieşte şi domină universul fără efort, ca şi cum s-ar juca"[101]. A-l opune unei poetici a ‚revelării misterelor"[102] înseamnă a ne opri la o parte numai din mărturiile poetului, şi acelea receptate doar în aspectul lor frondeur. Căci jocul demiurgic nu exclude, ci implică gravitatea creației, resimțită ca taină şi har: „,... eu nu m-am jucat (...) şi nu mă joc cu scrisul meu. Ora lui e ora liturgisirii mele. După cum, înțepând în pâine, ieromonahul ştie că lancea lui liturgică străbate atunci în coasta lui Dumnezeu, tot aşa şi eu cred că punctarea literii pe carnetul meu răspunde cu litere amplificate în tainele mari, care simt şi colaborează"[103].

Umil purtător al harului, poetul e chemat să dezvăluie - vizionar - taina în inima universului umil, sau chiar a celui monstruos. De aici, interpretarea cu totul personală pe care o dă Arghezi realismului: nici „copie", nici „stenografie", „Realismul e o inspirație. Ceea ce-i face tot prețul e tocmai *transparența* lui neîncetată, sunt figurile, vizibile cu mintea, pe care gândirea le descrie în interiorul lui, strict geometrizat (...). Cu cât te cobori în realism, cu atât sforțarea e mai grea, cu atât e nevoie de forțe cerebrale mai mari, ca să ridici noroiul până la gândire, el rămânând ce este, noroi, şi gândirea rămânând gândire. Realismul e panteic. Sămânța lui Dumnezeu, lumina, încolțeşte în luceferi, ca şi jos de tot, în glodul rânced al ulițelor străbătute de vite. Operația de a scoate perle pe
144
acolo pe unde vulgul nu vede decât muscărie este dumnezeiască"[104].

„Realismul arghezian a aşadar actul revelator al spiritului - al „gândirii" - de a dezvălui „sămânța lui Dumnezeu" în miezul realității imunde, opacă pentru ceilalți, devenită, pentru privirea vizionar-creatoare, „transparentă". E jocul alchimic al *Florilor de mucigai,* splendid împlinit în una din capodoperele argheziene, o „grotească" şi, în acelaşi timp, o hierofanie ambiguă - *Sfântul:*

Prin iarmaroc
Trec moaştele-n roabă,
Ale lui Hialmar, duse de-o babă.
De douăzeci de ani întregi
E cel mai mare slut dintre betegi.

Tălpile-i sunt întoarse la gură,
genunchii-s rupți din încheietură;
Fluierele sucite şi bătute
S-au împietrit pe tăcute.
Ca nişte aripi, umerii-i s-au frânt
Şi ochii lui caută a sfânt.
A rămas mic cât un pui
Chinuit în toate zgârciturile lui.
Fiindcă se născuse surd şi mut
Trebuia ceva din el făcut.
Auzi-l, trece. Gâtlejurile sale
Tărăgănează geamătul agale.
In glasul lui de mut
Bombăne Cuvântul dintru început
Ce se purta chiorâş pe ape.

O muscă-i suge lacrima din pleoape.

Bolgiile infernale ale temniței, care definesc spațiul *Florilor de mucigai,* primesc, în *Sfântul,* complinirea unei

145

alte dimensiuni spațiale: „iarmarocul" - bâlciul -, adică o carnavalescă „lume pe dos". Milogul mutilat, care e sfântul de bâlci, e rodul unei alte „faceri", carnavalesc-monstruoasă şi ea: născut infirm, fără acces la lumea cuvântului, închis adică în tăcerea lui („fiindcă se născuse surd şi mut"), Hialmar e suspus unui fel de â doua naştere („trebuia ceva din el făcut"), care e o inversare a antropogenezei, o „facere pe dos", o întoarcere în haotic şi inform. Mutilarea dă trupului martirizat sensul unei închideri în sine („Tălpile-i sunt întoarse la gură ... Fluierile sucite ... umerii s-au frânt") care desăvârşeşte, cu artistică perversitate, inițiala închidere în sine a celui surd şi mut, făcând din el „ceva" desăvârşit: expresia superlativă a monstruosului („cel mai mare slut dintre betegi"). Desăvârşirea implică însă suferință; trupul viu, transformat, „de douăzeci de ani întregi", în „moaşte", trăieşte, în văzul iarmarocului, chinul unei perpetue agonii, care nu se poate elibera în cuvânt şi rămâne doar geamăt şi lacrimă, avid înghițită de viermuiala bâlciului („O muscă-i suge lacrima din pleoape"). în adâncul acestei mute suferințe, martirizat e însă divinul, întors la amenințarea terifiantă a haosului originar, a încă nearticulatului „Cuvânt dintru început / Ce se purta chiorâş pe ape". Mai mult decât o sacralizare prin suferință, „sfântul" monstruos devine o aluzie la teribila forța - divină - germinând, încă închisă în ea („chiorâş"), în miezul haosului originar. Izotopia iarmaroc-facere carnavalească meditează în text alte două izotopii extreme, unificate în imaginea „moaştelor" duse în „roabă": a suferinței monstruoase şi a sacralității, deopotrivă degradată şi revelată. „Realismul" arghezian este un vizionarism al imanenței. Modelul „lumii concrete" nu interesează în sine; el este fie capcana în care ideea ce se refuză ar trebui prinsă, fie reziduul material, adesea monstruos, în care e ^ăutată „sămânța divinului". Un sens teribil al divinului se lasă bănuit în aceste hierofanii groteşti. Un sens care multiplică (acum

146

polemic) întrebările psalmistului, sortite să rămână fără răspuns, fără „leac" şi fără sens izbăvitor („Ce s-a ales din viața ta? Pe cine ai vindecat, pe cine ai odihnit, pe cine ai hrănit şi ai mângâiat?"[105]), aşa cum fără sens izbăvitor e sortită să rămân:., în ultima instanță, şi *cartea,* chiar dacă născută din jertfă, chiar dacă reeditând biblica facere (o „facere" nu a omului, ci a „marii fantome" divine), chiar dacă tipărită „cu litera cea sfântă", chiar dacă dăruită cu harul creației pe care numai natura îl are şi îl dezvăluie în propria-i operă, „floarea":

Carte frumoasă, cinste cui te-a scris, încet gândită, gingaş cumpănită; Eşti ca o floare, anume înflorită Mâinilor mele, care te-au deschis.

Eşti ca o vioară, singură ce cântă iubirea toată pe un fir de păr, Şi paginile tale, adevăr,
S-au tipărit cu litera cea sfântă.

ii

Un om de sânge ia din pisc noroi Şi zămileşte marea lui fantomă De revenire, umbră şi aromă Şi o

pogoară vie printre noi.
Dar jertfa lui zadarnică se pare, Pe cât e ghiersul cărții de frumos. Carte iubită, fără de folos, Tu nu răspunzi la nici o întrebare.

(Ex libris).
„Cartea" argheziană e mărturia unei revelații ratate, a răscolirii - fără odihnă şi fără răspuns -, în cer şi în noroi, dar mai ales în adâncurile lăuntrice, prin „nămolurile tainelor" ai căror chezaş suntem:
147
Nămolurile tainelor toate Zac în mine răsturnate. Luntrea târâtă de ele Se loveşte de nuferi şi stele *(Haide).*
NOTE
1. M. Eminescu, *Opere,* ed. întemeiată de Perpessicius, voi. VIII, Buc, 1988, p. 118-119.
2. Tudor vianu făcea, în *Poezia lui Eminescu* (Buc, 1930, p. 95), observația capitală: Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii". Excelent urmărită simbolistica luminii în opera eminesciană de Roşa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto,* Modena, 1962. Problema m-a preocupat şi în *Eminescu, Modele cosmologice şi viziune poetică,* Buc, 1978.
3. M. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. HI, Buc, 1944, p. 324.
4. în descrierea spațiului mitic urmez structurile studiate de Mircea Eliade în: *Trăite d'historie des religions,* Paris, Payot, 1968; *Comentarii la legenda Meşterului Manole,* Buc, 1943 etc. ,
5. Asupra căreia m-am oprit pe larg în *Eminescu. Modele cosmologice...*
6. Cale de recuperare a paradisului, iubirea este condiția recâştigării privirii vizionare identificată în *Scrisoarea V cu* „ochiul lumii cei antice", deschis spre ascunsa armonie a lumii („Şi-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice").
7. *Eminescu. Modele cosmologice...*
8. Pentru Coracostea, axa imaginii - interpretată abuziv ca pur sau dominat ascensională - e un argument furnizat de forma operei împotriva tezei pesimismului eminescian - v. *Arta cuvântului la Eminescu,* Buc, 1938, p. 125-127.
9. Imposibilitatea de a relua întreaga demonstrație pe care am întreprins-o în *Eminescu. Modele cosmologice...* (în raport cu care capitolul de față e mai ales o aprofundare sub raportul tehnicii poetice) mă obligă să trimit din nou la această mai veche lucrare.
10. Conceptul, esențial pentru studiul operei eminesciene, este definit fenomenologic deJEdgar Papu în lucrarea, fundamentală, *Poezia Iui Eminescu,* Buc, 1971.
^
11. T. Vianu, *Poezia Iui Eminescu,* p. 54.
12. Procesul acesta de redimensionare şi reinterpretare a unor repertorii tematice moştenite din romantismul precursorilor apare de timpuriu în creația eminesciană, manifestându-se, spre pildă, în modul cum e asumată meditația paşoptistă într-una din primele poezii trimise la „Convorbiri": *Mortua est!* - care este (şi din punctul de vedere al constituirii discursului specific eminescian prin restructurarea componentelor poetice paşoptiste) un text cu valoare de „cheie". Ceea ce mă interesează în clipa de față nu este sfera motivelor - deci a materiei literare - din *Mortua est!* (pe deplin clarificată, prin integrare în tradiția literară românească, de D. Popovici în *Poezia Iui Mihai Eminescu,* Buc, 1969), ci un amănunt al discursului poetic: regimul verbelor şi, în primul rând, regimul verbului A FI. Acest amănunt de natură lexicală şi morfologică poate dezvălui în *Mortua est!* unele semnificații interesante din perspectiva unei cercetări de semantică ontologică. Poziția centrală, tematică, pe care A FI o are în textul eminescian e reliefată prin utilizarea unui celebru citat shakespearean din monologului Hamlet („Şi-apoi cine ştie de este mai bine *I A fi sau a nu fi..."),* citat care apare, cu diferențe de încadrare, în toate variantele poemei, începând cu *Elena,* „meditațiunea" datată octombrie 1866, unde el e modulat, în două strofe succesive, astfel: „Căci nu ştim de este în lume mai bine / A fi sau a nu fi"; ‚A fi sau a nu fi au nu e tot una?" Prelejuită de o timpurie experiență, decisivă pentru evoluția sufletească şi artistică a poetului, experiența morții (a morții celuilalt, prin moartea iubitei din adolescență), poema în discuție nu este totuşi, o *elegie,* ci ea e concepută, din prima variantă, ca o *meditație,* cristalizată în jurul citatului shakespearean pe care l-am amintit. Spre deosebire de caracteristicile discursului elegiac (unde eul este, concomitent, subiect care enunță şi subiect al enunțului), discursul deliberativ, de tip „meditație", implică o separație netă între subiect (eul care deliberează, subiectul care enunță) şi obiect (tema deliberării, subiect al enunțului). Să mai notăm faptul că meditația e, de obicei, declanşată de o imagine-pretext, care îşi asumă adesea rolul de interlocutor mut (un ipotetic „tu") în monologul deliberativ (deci dramatizat interior prin dialogul ipostazelor succesive) al eu-lui. Rolul acesta de imagine-pretext îl dețin, în multe din poeziile paşoptismului românesc, *ruinele,* şi „invocația retorică" din *Ruinele Târgoviştii* a lui Vasile Cîrlova („O, ziduri întristate, o, monument slăvit, / în ce mărire-naltă şi voi ați strălucit!"... „Deci primiți, ruinuri...") nu e decât o soluție posibilă de desfăşurare a falsului dialog (cu interlocutor mut) caracteristic discursului deliberativ din meditații. în *Mortua est!* funcția de imagine declanşatoare a meditației (şi, implicit, rolul interlocutorului mut, pronominal realizat prin persoana a doua - „tu" -) este susținută de imaginea angelică a femeii moarte. Tot restul: suflet şi lut (care, despărțindu-se, au
148
149
încetat să fie „tu", obiectualizându-se), viață şi moarte, arhitectura cosmică, vrajă nocturnă şi absență a divinului, - toate acestea, subiecte ale meditației, au statutul obiectual al persoanei a treia. Urmărind, statistic, situațiile verbale în raport cu rolurile pronominale din text, constatăm că în cele 70 de versuri ale poemei eminesciene apar 70 de verbe la moduri personale (deci verbe cu statut pur verbal). în relație cu rolurile pronominale (eu-to-generalul *el),* ele sunt distribuite astfel:
- 16 predicate ale EU, înscrise, previzibil, în sfera semantică a atitudinii de spectator al existenței pe care şi-o asumă eul, un spectator oscilând între plâns, blestem şi celebrarea morții ca eliberare: (te) văd, văd, privesc, (î)ntreb, îmi vine a crede, să

văd, razim („de racla ta razim eu harfa mea spartă" - ceea ce însemnează abandonez cântecul sau sprijin tăcerea pe pragul morții), n-(o) plâng, fericesc, văd, nu știu, (gândirea-mi în ce) să (o) stâng, să râd, să blastem, să plâng;
- 9 predicate ala lui TU, dintre care 2 sunt conjunctive cerute de concordanța timpurilor și celelalte, toate, verbe ale trecerii, sunt puse la perfectul compus, adică plasate sub semnul ireversibilității temporale: ai trecut, trecut-ai, ai murit, nu ai fost jună(?), n-ai fost (tu) frumoasă(?), te-ai dus, să treci, trăit-ai(?), să mori;
- 45 de predicate ale persanei a treia, dintre care 24 fără semnificații particulare pentru sfera semantică a textului , unul reprezentant prin verbul *a părea,* resimțit ca un *a fi* în registrul, incert, al aparenței („norii cei negri par sombre palate") și 20 reprezentate de verbul *a fi,* în situație de copulă sau în situație de verb al existenței, cu valoare predicativă: (ceru-)i (câmpie), (argint) e, să fie (castele), (moartea) e (-un haos), (viața-)i (o baltă de vise), (moartea-)i (un secol), (viața-)i (un basmu), (toate-)s (nimica), de-a(r) fi (astfel), (graiu-ți) este (mut), (acest înger) n-a fost (decât lut), este (mai bine), (ceea ce) nu e (multe dureri-)s, (oare totul) nu e (nebunie?), (moartea ta... de ce) fu să fie, e (sens în lume?), (de) e (sens), e(-ntors și ateu).
Sumara statistică pe care am întreprins-o pune în evidență situația privilegiată pe care verbul A FI o deține în meditația eminesciană. Dacă la cele 21 de cazuri enumerate adăugăm versul ,,Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă" (în care verbul, cu valoare de copulă, se găsește la persoana a doua, plasat în registrul temporal al trecutului, specific -spuneam - imaginii interlocutorului mut și relativizat prin negație și interogație, și dacă adăugăm, mai ales situațiile în care verbul apare la infinitiv cu valoare de subiect („este mai bine / A fi sau a nu fi"; „A fi? Nebunie și tristă și goală"), preponderența verbului A FI, prezent în text cu 25 de poziții devine absolută.
Logicienii medievali operau o clasificare a cuvintelor în 2 mari grupe: cele semnificative prin ele însele *(categoremata)* - care cuprindeau substantivele și verbele - și cele semnificative doar în context, „con-
150 ^
semnificative" *{syncategorematâ);* cuprinzând particule de flexiune, prepoziții, conjuncții, etc, syncategorematâ sunt, după Thomas de Aquino, cuvintele „care prin ele însele nu semnifică nimic absolut, ci numai *modul de a fi* al unuia sau al altuia" (asupra întregii probleme, v. Anton Dumitriu, *Istoria logicii,* Buc, 1975, cap. *Syncategorematâ).*
Printre syncategorematâ, în grupul celor care fac legătura între subiect și predicat, tratatele medievale includ, în tradiția lui Aristotel, copulele *(est, non).* Ca atare, verbul a fi are un dublu statut logic: înțeles ca verb al existenței, el are valoare categorematică; înțeles ca verb copulativ, el este inclus în rândul con-semnificativelor. Am apelat, pentru situația verbului *a fi,* la vechea disociere categorematic vs. syncategorematic și nu la opoziția gramaticală curentă predicat verbal vs. copulă, pentru că în poezia lui Eminescu *a fi* apare în situații categorematice și atunci când nu e verb predicativ, ci joacă, la infinitiv, rol de subiect. Infinitivul, mod nominalizat al verbului, joacă în textul eminescian rolul unui verb substantivat, devenit în calitatea sa de nume-subiect, tema centrală a meditației („A fi sau a nu fi"). în cele 25 de poziții pe care le ocupă în *Mortua est!* (fac abstracție de valoarea de auxiliar din titlu), A FI epuizează deci posibilitățile categorematice (subiect și predicat) și syncategorematice ale cuvântului.
Dar, cu excepția a două cazuri (‚Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă?"), în care copulă, plasată la perfectul compus și trecută în cheie negativ-interogativă, e la persoana a doua, toate celelalte poziții ale verbului A FI din *Mortua est!* sunt fie în afara persoanei (infinitivul), fie la persoana a treia. Totul se petrece ca și cum ceea ce poate intra în raza lui *este* nu poate intra în raza lui *este* nu poate fi reprezentat prin rolurile trăite - subiectiv sau ipotetic -, adică prin persoana I sau perasoana a doua, ci doar prin persoana a treia; *a fi mi* este predicatul individualului, ci al categorialului. Nu *eu* sunt, nu *tu* ești; este - sau nu este — *lutul, cerul, sensul, Dumnezeu, viața* sau *moartea* (nu *tu,* ci *moartea ta* este, sau „fu să fie"). Moartea individului generează întrebarea privitoare la existența (sau nonexistența) transindividualului; moartea individului (și individualul perisabil e corelat în poem cu verbul *a trece)* deschide întrebări privitoare la existența sensului („au e sens în asta?") și a rațiunii divine în lume, în prima variantă, *Elena,* finalul aducea, pe această linie, o expresie mai frapantă: „Pe vânăta-ți frunte nu e Dumnezeu", expresie atenuată, în varianta definitivă, prin introducerea unui pasiv: „nu-i scris Dumnezeu".
Cu o tematică tradițională, cu modalitățile tradiționale ale meditației, moștenite din poezia pașoptistă, *Mortua est!* prefigurează tema transcendenței goale, explicată în *Memento mori,* și anticipează (prin construcția mizând, subteran, pe valorile categorematice și syncategorematice ale verbului *a ff)* imaginea abstractă, supracategorială a *Demiurgului* din Luceafărul, deopotrivă neant pur și existență pură, care-și va aservi acolo nu eul fragil, rupt între
151
ipoteze contrarii, ci conștiința creatoare de lumi a lui Hyperion. în măsura în care persoana privilegiată în meditație nu mai este eul, ci nonpersonalul *el,* poezia eminesciană tinde spre construirea unui subiect transindividual (privilegiind poziția pe care o are, în structura canonică a meditației, subiectul enunțului). Lucrul acesta devine frapant dacă încercăm o comparație cu structura meditației românești ilustrată de poezia pașoptistă și, mai ales, cu structura meditației lui Heliade Rădulescu. în *O noapte pe ruinele Târgoviștii,* meditație asupra destinului istoric al românilor integrat simbolic unui ciclu cosmic al morții și renașterii soarelui (noaptea), discursul se centrează asupra eului liric care se impune în text și ca subiect gramatical dominant, cu o insistență ce transformă practic poezia lui Heliade într-o meditație asupra locului pe care eul și-l caută în ordinea cosmică și în ordinea istorică. în raport cu meditația pașoptistă, meditația eminesciană se deromanticizează nu prin temă, ci prin structura discursului, care pune în umbră eul și devine expresia unui subiect transindividual - subiectul verbului *a fi -,* înscriindu-se astfel pe linia de evoluție a liricii moderne. Ea rămâne însă ancorată în sfera sensibilității romantice prin opoziția între viziune și vedere, explicată la nivel tematic și marcată, lexical prin opoziția *a vedea* vs. *a privi.* Pe o linie ce va deveni, și ea, caracteristică mai ales în marile postume eminesciene, întrebarea shakespeareană ce servește ca temă meditației se traduce astfel în confruntarea dramatică între viziunea extatică (prin care se dezvăluie structura mitică și luminiscentă a lumii) pe de o parte și, pe de altă parte, privirea sceptică, distrugătoare de iluzii, care descoperă golul, vidul din inima unei lumi absurde, ce și-a pierdut sensul. Din această ultimă ipostază, lucidă, a privirii va lua naștere privirea rece a Cezarului eminescian, eroul tragic al operei de maturitate, care-și asumă menirea creatoare de a da sens și formă golului din inima lumilor.
13. Conform unei dialectici interioare a limbajului artistic, urmărită în cercetările formaliștilor ruși și ale lui I. Lotman *(Lecții de poetică structurală,* trad. Radu Nicolau, Buc, 1970).

14. Samson Bodnărescu, *Scrieri* antologice Aurel Petrescu, text stabilit P. Lăzărescu, Buc. 1968.
15. M. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. I, Buc, 1939, p. 300.
16. Exersat încă din formele embrionare: „Trocheu, spondeu, dactil, trocheu, trocheu / Dulce mers-ai purpură iarăşi visul" - v. *Opere,* ed. cit., voi. HI, Buc, 1944, p. 119.
17. Edgar Papu *{Op. cit.,* p. 201) vede în *Oda în metru antic* „poate prima valoroasă piesă lirică a existenţialismului... pe plan mondial".
18. D. Popovici, *Poezia lui Minai Eminescu,* ed. cit., p. 176-183.
19. Utilizez termenii în sensul folosit de Lucian Blaga - v. în continuare, cap. *Despre metaforă.*

152

20. Sau, cu termenii lui T. Vianu din *Arta prozatorilor români* (Buc, 1941), tendinţa de „diafanizare". Cel mai important studiu asupra utilizării eminesciene a figurilor l-a dat tot T. Vianu: *Epitetul eminescian, în Probleme de stil şi artă literară,* Buc, 1955.
21. M. Eminescu, *Opere,* ed. întemeiată de Perpessicius, voi. XIV, Buc, 1983, p. 253.
22. I-am spus, cu un alt prilej *{Eminescu. Modele cosmologice..),* „timp sacru", pentru că e timpul perpetuei reeditări a genezei cosmice.
23. Despre „realismul" lui Eminescu, v. G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului, în Minai Eminescu. Studii şi articole,* ed. Mihai Drăgan, Iaşi, 1974; Ed. Papu, *Op. cit.;* Şt. Munteanu, *Eminescu şi limba poetică a înaintaşilor, în M. Eminescu, Ion Creangă. Studii,* Timişoara, 1965, unde, la p. 95, afirmaţia: „Superioritatea stilistică a versului eminescian faţă de metodele sale constă între altele într-un adaos de elemente artistice care individualizează expresia poetică prin note particulare creatoare, născute nu dintr-un joc al fanteziei îmbătate de ea însăşi, ci dintr-o înclinare spre imaginile apte să se constituie în reprezentări şi să comunice cu un realism nuanţat sentimentele şi gândurile răscolitoare ale poetului".
24. Tudor Vianu, *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu, în Studii de literatură română,* Buc, 1965, p. 305.
25. V. Doru Scărlătescu, „Părea *că printre nouri..." (Observaţii asupra unui motiv eminescian),* în „Convorbiri literare'[1], 1975, nr. 3.
26. Vezi D. Irimia, Limbajul poetic eminescian, Iaşi, 1979, p. 145.
27. Utilizez ediţia de *Opere* îngrijită de Aurelia Rusu, voi. IV, *Teatru,* Buc, 1978.
28. O explicaţie diferită (dar foarte ispititoare) a numelui Mirei, derivat din *Moira,* dă Mircea Zaciu, *Diptic eminescian,m* Viaticum, Buc 1983.
29. Şt. Cazimir *{Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu,* Buc, 1975) înregistrează şi comentează amplu motivul oglinzii în poezia eminesciană.
30. M. Eminescu, *Articole şi traduceri,* ed. Aurelia Rusu, Buc, 1974, p. 179.
31. M. Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, voi. V, p. 174-175.
32. Despre negaţie ca formă de expresie a absolutului în filosofia indiană, Sergiu Al-George, *Limbă şi gândire în cultura indiană,* Buc, 1976, cap. *Funcţia particulelor negative.* Despre

153

utilizarea procedeului în Eminescu, Edgar Papu, Op. cit., p. 60-65; Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti,* Buc, 1975, p. 56-57.
33. M. Eminescu, *Fragmentarium,* ed. Magdalena Vatamaniuc, Buc, 1981, p. 362.
34. *Ibid,* p. 408.
35. Asupra „oglinzii de aur" şi a relaţiei ei cu ochiul „cezaric" (şi cu eroul tragic eminescian) m-am oprit pe larg în *Eminescu. Modele cosmologice... (cap. Oglinda de aur).*
36. M. Eminescu, *Fragmentarium,* ed. cit., p. 356.
37. *Ibid,* p. 278.
38. *Ibid.,* p. 282.
39. Anton Dumitriu, *Aletheia,* în *Eseuri,* Buc, 1986, p. 417.
40. Sergiu Al-George, *Limbă şi gândire în cultura indiană,* p. 40.
41. *Ibid.,* p. 179.
42. Aristotel, *Poetica,* în *Arte poetice. Antichitatea,* ed. cit., p. 181.
43. *Ibid.,* p. 177.
44. Paul Ricoeur, *Metafora vie,* trad. Irina Mavrodin, Buc, 1984, p. 40.
45. Ap. Jacques Derrida, *The Supplement of Copula,* în *Margins of Philosophy,* translated by Alan Bass, The University of Chicago Press, 1982, p. 178.
46. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method,* New York, 1975, p. 391.
47. *Ibid.,* p. 390.
48. *Ibid.,* p. 388.
49. *Ibid.,* p. 389.
50. Paul Ricoeur, *Op. cit,* p. 45.
51. *Ibid.,* p. 80.
52. *Ibid.,* p. 308.
53. *Ibid,* p. 308-309.
54. *Ibid.,* p. 486.
55.George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By,* The University of Chicago Press, 1980, p. 3.
56. Spre pildă, în metafora matrice *happy is up - fericit este sus* (care funcţionează şi-n limba română - v. „în al nouălea cer", „pe culmi", „sari în sus de fericire" etc) „e" trebuie citit ca prescurtarea unui *set de experienţe* pe care metafora se bazează şi prin care o înţelegem. Regretabilă e doar - ca şi-n cazul lui Ricoeur de altfel - limitarea explicaţiei psihologice la orizontul configuraţionismului. O explicare
psihologică a mecanismului metaforic n-ar avea 'ecât de câştigat apelând la soluţiile pe care le poate oferi structuralismul

genetic.
57. Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* Buc, 1944, p. 358.
58. *Ibid.,* p. 361.
59. *Ibid.,* p. 361.
60. într-un studiu fundamental *{Structurile antinomice la Lucian Blaga şi accepţia indiană a metaforicului, în Arhaic şi universal,* Buc, 1981), Sergiu Al-George a definit cu exactitate funcţia epitesmologică şi metafizică a metaforei în concepţia lui Blaga prin raportare la gândirea indiană, pornind de la premisa că „relaţia dintre poezie şi filosofie la Blaga (...) se regăseşte nu atât în tema misterului, cât mai ales în ceea ce mediază între conştiinţă şi mister" (p. 222). Acest element mediator e paralel cu metaforicul în cultura indiană: pentru poetul român, „metaforicul, ca alternativă a tăcerii, va deveni calea de revelare a misterului" (p. 227), desemnând, ca şi în India, „o trecere, o ruptură de nivel (...), un «salt» după expresia lui Blaga, între realitatea empirică şi transcendentul sacru" (p. 234).
61. L. Blaga, *Trilogia culturii,* p. 358.
62. O foarte interesantă interpretare, ghidată de dorinţa de a-l apropia pe Blaga de direcţiile noi de cercetare ale metaforicului în lingvistică, dă Mircea Borcilă în câteva studii, printre care: *Filosofia limbii în gândirea lui Blaga* (în „Revista de filosofie", tom 16 nr. 12/ 1969); *Paradoxul funcţiilor metaforice în poezia lui Blaga* („Tribuna", 4 iunie 1987); şi, mai ales, în asimilarea premiselor blagiene într-o construcţie personală de tipologia culturii din *Contribuţii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice* („S.C.L.", 1987, nr. 3).
63. L. Blaga, *Trilogia culturii,* p. 359.
64. *Ibid,* p. 360.
65. *Ibid,* p. 363.
66. *Ibid.,* p. 364.
67. *Ibid.,* p. 366.
68. *Ibid.,* p. 367.
69. *Ibid.,* p. 368.
70. *Ibid.,* p. 372.
71. *Ibid.,* p. 375.
72. *Ibid.,* p. 372.
73. *Ibid..* p. 401.
74. *Ibid.,* p. 407-408.
75. *Ibid.,* p. 409.
76. Caracterul metaforic al limbajului artistic în genere - indiferent dacă el se bazează sau nu pe cuvânt - e un fapt unanim recunoscut. Experimentele psihologice ale ultimei perioade au demonstrat independenţa capacităţii metaforice (condiţionată în primul rând de activitatea emisferei

drepte a creierului, dominată în activitatea artistică şi intuitivă) de competenţa lingvistică a individului (condiţionată, ca şi gândirea logică, abstractă şi critică, de activitatea emisferei stângi) - v. Howard Gardner & Ellen Winner, *The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines,* în „Criticai Inquiry", Autumn 1978, Volume 5, Number 1, p. 123-141.
77. Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc,* în *Isvoade,* ed. Dorii Blaga şi Petre Nicolau, Buc, 1972, p. 35.
78. Id., *Trilogia cosmologică, Opere,* ed. Dorii Blaga, voi. XI, Buc, 1988, p. 391.
79. *Ibid.,* p. 387, 390, 391.
80. *Ibid.,* p. 392.
81. Id., *Isvoade,* p. 35, 36, 37, 39.
82. De altfel, în *Feţele unui veac,* Blaga vede „noul stil", adică expresionismul, ca o continuare a romantismului, ale cărui „mijloace" le „purifică" şi al cărui gust pentru „anecdota cosmică" îl abandonează: ‚Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor câmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţii a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti (...). Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Intru izbânda sa, romantismul acumula efecte materiale şi efecte formale; expresionismul purifică mijloacele şi, mai indiferent faţă de subiect, înteţeşte felul de a vedea şi de a trata realitatea de toate zilele" (în *Zări şi etape,* ed. Dorii Blaga, Buc, 1968, p. 91-92).
83. Pentru poezii folosesc ediţia de *Opere* îngrijită de Dorii Blaga, voi. I, II, Buc, 1974. Pentru „geografia mitologică", v. excelentele comentarii ale lui Ion Pop, în *Lucian Blaga — universul liric.* Buc, 1981. Componenta mitică, structurantă, a gândirii blagiene e comentată de Mircea Borcilă în *Introducere în poetica lui Blaga,* teză de doctorat, Cluj, 1980, p. 129: „Procesul de producere a «simbolurilor mitice» în textul său (...) urmează, credem, orientarea generală a gândirii mitice, întrucât el se bazează pe operaţii tipice de «mediere» a unor opoziţii semice (la nivelul referenţial primar), de «omologie» (la nivelul secundar) şi de construcţie a unei spaţiotemporaiităţi mitice (descriptibile pe baza unor metode cronotopice caracteristice)".
84. L. Blaga, *Trilogia culturii,* p. 379.
85. *Ibid,* p. 401.
86. Despre „vestire" ca „o nouă modalitate lirică, absolut personală", comentariile lui Şt. Aug. Doinaş din *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga,* în *Lectura poeziei,* Buc, 1980, p. 40.
87. Dialectica tăcere-cântec în opera lui Blaga în *Op. cit.* a lui Şt. Aug. Doinaş, cap. *Poetica explicită: tăcerea şi cuvântul* (reluând eseul *Poetica lui Lucian Blaga. De la „osândă" la ‚jnântuirea" cuvântului,* din

voi. *Poezie şi modăpoetică,B\ic,* 1972); despre dialectica tăcere-metaforă, Sergiu Al-George, *Structurile antinomice la Lucian*

Blaga şi accepţia indiană a metaforicului, din *Arhaic şi universal.*
88. în *Trilogia culturii* (p. 483), echivalentul conceptual al *rănii e melancolia,* „disperarea fiinţei care nu-şi mai simte înrădăcinarea organică în lume". Melancolia („structurală", stare de fundal a trăirilor lui Blaga) e considerată de George Gană unul din „fundamentele" operei blagiene (alături de sentimentul misterului cosmic şi de vocaţia creaţiei) - v. *Opera literară a lui Lucian Blaga,* Buc, 1976.
89. v. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* voi. I, Buc, 1973, p. 596. Pentru Vladimir Streinu *(Tudor Arghezi. Cuvinte potrivite, în Eminescu. Arghezi,B\ic,* 1976), influenţa lui Baudelaire nu e vizibilă doar la începutul creaţiei argheziene, ci reprezintă o asumare personală a „instrumentelor de lucru" baudelaireiene, care se va alia cu *tipare eminesciene.*
90. Ov. S. Crohmălniceanu, *Miracolul arghezian,* în *Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. II, Buc, 1974, p. 10.
91. Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi,* în *Scrieri,* I, Buc, 1967, p. 127.
92. Id., *Tudor Arghezi,* Buc, 1940, p. 194. Vladimir Streinu recunoştea în Arghezi „vizionarul neliniştitelor temelii ale lumii" *(Eminescu. Arghezi,* p. 195) iar George Călinescu, subliniind „perspectiva cosmică" a poeziei argheziene vede în „sensul de exploraţie metafizică a viziunilor" una din „chestiunile adevărate... a(le) acestei lirice" *(Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Buc, 1941, p. 725).
93. într-un rafinat comentariu asupra simbolisticii argheziene a ochiului, Mircea Zaciu accentuează componenta divină pe care o are, aici, privirea: „Ochiul lui Arghezi caută în toate împrejurările să străpungă -asemenea razei, simbol al Privirii Supreme - intimitatea autentică" *(Fântâni argheziene,* în *Viaticum,* p. 275-276).
94. Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi,* în *Pagini de proză,* ed. Dinu Pillat, Buc, 1968, p. 64-66.
95. Eugen Lovinescu observase deja: „Trecut prin estetica argheziană a materializării, divinul ia reliefuri materiale şi chiar familiare" *(Istoria literaturii române contemporane,* I, ed. cit., p. 595).
96. în termenii lui Hugo Friedrich, Nicolae Manolescu defineşte exact poezia argheziană ca o poezie a „transcendenţei goale" *(Tudor Arghezi, poet nereligios,* în *Teme,* Buc, 1971).
97. Arghezi „sparge tiparele topice şi sintactice, separă atributul de substantivul lui (...). în spaţiile libere, create prin separarea membrelor de frază asociate în construcţiile tradiţionale, poetul introduce determinări noi şi fraza lui obţine astfel un spaţiu interior lărgit, în care poate intra expresia gândirii celei mai bogate, acelei mai diferenţiate percepţii a

lumii (T. Vianu, *Tudor Arghezi,* în *Studii de literatură română,* p. 512). Observaţii similare în G. Tohăneanu, *Sintaxa operei poetice a iui Tudor Arghezi {în Dincolo de cuvânt,* Buc, 1976, p. 152-181) şi în excelenta lucrare a Emiliei Parpală, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice şi tipuri de text,* Buc, 1984, unde tehnica dislocărilor (prin care se obţine ruperea *coeziunii* textuale) e văzută, subtil, în relaţie cu o mişcare complementară de întărire a *coerenţei:* „Ruperii coeziunii textuale printr-o sintaxă conţinând izolări şi permutări - anacolut, hiperbat, chiasm - i se opun coerenţele fonice şi semantice" (p. 185).
98. într-un comentariu, fundamental, asupra tehnicii poetice argheziene *{Note despre ştiinţa versului la Arghezi, în Lampa lui Diogene,* Buc, 1970), Şt. Aug. Doinaş observă „marea densitate prozodică" a versului arghezian şi explică posibilitatea modificării topicii prin întoarcere la tiparul latin al limbii: ‚Această frământare a pastei gramaticale se face în spiritul limbii latine; o unitate gramaticală poate fi introdusă oriunde, cu certitudinea că, funcţional, ea va trimite întotdeauna la cuvântul pe care-l determină" (p. 58).
99. T. Arghezi, *Ars poetica,* ed. Ilie Guţan, Cluj, 1974, p. 99-102.
100. *Scrisoare cu tibişirul, în Ars poetica,* p. 80.
101. Ion Pop, *‚^/leşteşug" şi ‚Joc" la Tudor Arghezi,* în *Jocul poeziei,* Buc, 1985, p. 105. V. şi Şt. Aug. Doinaş, *Ludicul - vector principal al poeticii argheziene, în Lectura poeziei.*
102. Aşa cum face Lucian Blaga într-un comentariu, prin opoziţie, al poeticii sale şi al celei argheziene, comentariu cuprins într-o scrisoare către Melania Livadă şi reprodusă de aceasta în *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga,* Buc, 1974, p. 8-9. Pe aceeaşi linie se plasează, în propunerea sa de tipologie a poeziei române, Mircea Borcilă (v. *Contribuţii la elaborarea unei tipologii...),* pentru care „modelul de construcţie referenţială" arghezian este „diagramatic" - însemnând refacerea concretului prin imagini concrete -, spre deosebire de „modelul simbolic" al lui Blaga şi Barbu.
103. T. Arghezi, *Rugăciunea lui Coco,* în *Ars poetica,* p. 118.
104. T. Arghezi, *‚Jtiagi Tudose" de B. Delavrancea, h Ars poetica,* p. 53, 54.
105. Id., *Printre psalmi,* în *Scrieri,* voi. V, Buc, 1964, p. 190.

OCHIAN

Când încerca, la îndemnul lui E. Lovinescu, să-şi publice versurile la Casa Şcoalelor, Ion Barbu preda editurii, în 1927, după o ezitare între titlurile *Ochian* şi *Poezii,* un volum intitulat (ca şi caietele sale manuscrise) *Ochian.* Titlul preferat în cele din urmă neutrului *Poezii* reprezintă un termen obsedant, cu valoare de motiv, în creaţia lui Barbu: poezia *Orbite* se intitula, iniţial, *Ochian;* în *înecatul,* viziunea spre adâncurile despicate în cristalul apei e „o zi ca un ochian", după ce ochianul desemnase „ochiul steril" al celui cufundat în ape („Vânt veşnic zvântă-mi ochiul steril ca un ochian"); în *Protocol al unui club Mateiu Caragiale,* „Gore freamătă-în jiletcă de râios batracian", „cocoţat pe naufragii, nefiresc ca-într-un ochian". „Ochianul" desemnează, în toate aceste contexte, o viziune deviată de la

cea normală, o viziune „nefirească", modificând, adică, lumea (naturală, firească) dată. Ochi steril, sticlos-înghețat, al morții *(înecatul),* orbită divin-transfiguratoare *(Orbite/ Ochian)* sau instrument care deviază perspectiva de la cea firească *(Protocol),* „ochianul" e de fapt instrumentul instituirii unei *priviri secunde,* ne-naturale, adică e un motiv care prefigurează cu claritate (mai puțin componenta libertății ludice) ideea jocului secund, putând servi ca emblemă poeticii revoluționare a lui Ion Barbu. Opera barbiana e, sub aspect tematic, de o frapantă unitate. De la poeziile din „Sburătorul", impropriu numite de Lovinescu „parnasiene", la epilogul volumului *Joc secund* (parafraza poescă *Veghea lui Roderick Usher,* în care Barbu vede „cea mai bună pagină" a sa), întreaga operă ia naștere dintr-o intuiție unică, pe care o realizează aproximând-o în forme poetice modificate, subsumate însă, toate, unei poetici a nonfigurativului, îndeaproape înrudită

159

cu propozițiile teoretice ale lui Brâncuşi[1]. Voi sintetiza caracteristicile acestei poetici pe baza a 5 propoziții teoretice fundamentale:

1. Similar construcției geometrice, poezia e, pentru Barbu, ,,o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existență". Aşa cum Einstein îl „concurează pe Euclid în imaginea de universuri abstracte", poezia va face „concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile"[2]. Ea propune aşadar, ca şi geometria, un model al lumii, liber de constrângerile oricărei „fizici". Opoziția *geometrie* vs. *fizică* însemnează pentru Barbu opoziția între construcția intelectuală şi constrângerile datului empiric: în viziunea sa, Einstein e geometru, nu fizician, „căci relativitatea e mai degrabă un capitol de geometrie superioară decât de fizică experimentală"[3]. Acestei opoziții îi corespunde, în ordine literară, raportul dintre poezia înțeleasă ca *model* al lumii („act clar de narcisism", reflectând însă nu chipul nostru „fizic", întâmplător, ci, „figura spiritului nostru"[4]) şi poezia mimetică.

2. „Lirismul absolut" postulat de Barbu se opune poeticii expresive romantice şi postromantice, adică poeziei ,,de spovedanie şi atmosferă", care e „poezia sinceră", „banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea"[5]. „Măsura de aur a lirei" abandonează „concurența, încă darwiniană, a formelor individuale"[6]. Individualului (psihologic) şi tipicului (social sau de caracter) i se opune arhetipalul, căci arta se cere eliberată de obsesia „naturii biologice, sociale ori simplu umane a eroului de roman obişnuit". Ca-n opera lui Mateiu Caragiale, literatura va opera nu cu caractere, ci cu „naturi planetare", descoperind în indivizii umani „axe universale" şi devenind astfel o meditație asupra „ticluirii şi aventurii Ființei"[7], a Ființei care depăşeşte nu doar limitele individualului, ci şi obsesiile antropocentrice. Eroul universului barbian nu e individul, nici măcar omul, ci Ființa.

160

3. Transcenderea categoriei individului se face simțită şi în definiția barbiana a limbajului poetic. Intr-un celebru articol polemic[8], Arghezi - atras de „individualitatea, noțională, a cuvântului" - îi apare lui Barbu ca „un poet respins de Idee", fascinat de „chipul indiferent al lucrurilor" (şi nu de „absolutul lor"), adică de înfățişările tranzitorii, plurale, divers-pitoreşti ale unui univers material. „Individualității, noționale a cuvântului" Barbu îi va opune „individualitatea fonetică a versului", „grup cristalografie" rezultat prin sacrificarea semantismului individual (prin „ardere imobilă şi neprihănit îngheț"). Poetul român crede (ca şi Mallarme) că „părțile simple ale unei poezii nu sunt cuvintele, ci versurile", ceea ce pune sub semnul întrebării valoarea de unitate semantică a cuvântului şi conduce, implicit, spre o poetică a nonfigurativului.

4. Această poetică transindividuală, nonantropomorfă şi nonfigurativă primeşte, într-o conferință despre Rimbaud numele de „infrarealism". Infrarealismul e, pentru Barbu, o metodă poetică similară metodelor ştiinței: „Impusă de însăşi natura obiectului asupra căruia se aplică", metoda infrarealismului indică drept „obiect" al artei *„increatul cosmic:* adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile (...), punctele critice ale unei naturi completate prin adăugirea unor anume existențe ideale"[9].

Dacă „realitatea" face obiectul fizicii şi al unei poezii (să-i zicem, mimetice) la care spiritul lui Barbu nu aderă, „infrarealitatea" pe care noua poezie o instituie aminteşte prin ale ei „puncte critice", de „punctele singulare" definite, în ştiință, de Maxwell ca momente n care adaosuri imponderabile modifică natura unui fenomen[10]. „Punctele critice" ale infrarealismului lui Barbu, ca şi „punctele singulare" ale lui Maxwell, numesc *pragurile* de trecere între stări existențiale diferite (increat-creațiune; viață-moarte; moarte-resurecție), sunt aşadar momentele dinamicii interioare în biogafia Ființei, momentele când individualul se destramă pentru ca existența eternă să se realizeze pe

161
sine prin forma lui trecătoare, mereu sacrificată. Lumea lui Barbu e, de aceea, un spațiu al metamorfozelor, în care înfățișările tranzitorii ab Ființei își trăiesc, dureros sau extatic, trans-figurarea. Ele „se topesc" *{în ceață, Dionisiacă, Ultimul centuar, Selim),* „se îneacă" *{încheiere, Copacul înecat, înecatul),* „pâlpâie" celebrând dansul morții *{Păunul),* „se destramă" *{Când va veni declinul),* renasc *{Driada),* se nasc spre moarte *{După melci)* sau se contopesc într-un ritual nupțial echivalat cu un ritual funebru în emblema eleusinică a „nunții subterane". Dar sacrificiul individului întru realizarea de sine a Ființei formează scenariul ritualurilor inițiatice - și poezia lui Barbu aspiră, programatic, spre un statut inițiatic: ea se vrea „o atitudine de vis și extaz", „instruind de lucrurile esențiale"[11].
5. în parafraza *Veghea lui Roderick Usher,* meditație încifrată asupra spațiului și a naturii poeziei („liberă de figura umană ca o sperată poartă"), eroul pătrunde natura obiectului meditației sale pe calea unei cunoașteri „neîmpărțite" („Roderick Usher... cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei"). Cunoașterea neîmpărțită semnifică întrepătrunderea subiectului cu obiectul în totalitatea sa nedivizată, contopirea și nu separarea lor; ea e, așadar, un sinomim pentru *cunoașterea participativă,* desemnată în text și printr-o altă sintagmă: „Cunoașterea era aici locuire", adică încorporare, instalare a subiectului în spațiul interior al obiectului cunoscut. Ca-n ritualurile inițiatice ale vechilor mistere, poezia e cunoaștere prin contopire, prin participare și nu prin separare, nu prin distanțarea privirii cu care debutează traseul gnoseologic de tip rațional. Crearea - și receptarea - poeziei e deci instalare organică în spațiul ei („sieși centrat, adunat și de piatră"), și nu abordare mediată rațional. Afirmația are imense consecințe în descoperirea unghiului favorabil de abordare a poeziei barbiene, cu atât de înșelătoare înfățișare de joc pur intelectual.
Dacă întreaga operă a lui Barbu se construiește în jurul unui unic nucleu semantic, pe care l-am numit
162
„punctul de criză", modificările limbajului poetic și modificarea figurilor prin care acest nucleu semantic se tematizează marchează câteva etape de creație, cu caracteristici, până la un punct, distincte. înaintea publicării volumului *Joc secund,* în interviul acordat lui Felix Aderca, Barbu își caracterizează evoluția printr-o raportare constantă la spațiul grec, - model cultural înțeles dialogic -, conceput diferit de la o etapă de creație la alta. Definirii (cu ecouri lovinesciene) propuse de Aderca, pentru care Barbu ar fi parcurs patru etape (parnasiană, balcanică, expresionistă și șaradistă), poetul îi opune imaginea propriei opere ca o succesiune de replici la o mereu modificată înfățișare a Greciei, de la „Helada lui Nietzsche: Elanul, cutreierând dinamic ființele și ridicând un cer platonician", prin „pitorescul și umorul balcanic" - în care vede „o ultimă Grecie" - și prin „sfânta rază a Alexandriei" din ciclul *Uvedenrode,* spre poezia etapei ermetice: „ocoliri tematoare în jurul câtorva cupole - restrânsele perfecțiuni poliedrale", unde „restrânsele perfecțiuni poliedrale" trimit, desigur, la ipoteza platoniciană din *Timaios,* privind structura universului ca o combinatorie de poliedri. (La această viziune platoniciană se referă, explicit, în *Formația matematică.* „Tot cu Platon contemplam cele 5 existențe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intrigă desigur, fără a fi în stare să-i înțelegem sensul adânc"[12]). Acestor patru etape trebuie să le adăugăm ultima formulă literară barbiana, parafraza, jocul interextual magistral exersat în *Veghea lui Roderick Usher* sau în poemele ulterioare volumului *Joc secund: O înșurupare în Maelstrom* sau *Protocol al unui club Mateiu Caragiale.* Locul de termen de referință pe care îl avea, anterior, Grecia - concepută ca „simplă ipoteză morală" - îl ia acum spațiul spiritual instituit de Edgar Poe („extrema climă Edgar Poe") sau de Mateiu Caragiale, „ipoteze morale" asupra universului ce permit, la rândul lor, modelări secunde, dialogale
163
(„parafraze"). Explorarea infrarealității în dialog cu aceste 5 „ipoteze morale" definește etapele creației barbiene, pe care le voi urmări în continuare.
Poezia de început e dominată de două măști lirice, emblematice pentru întrega creație a lui Barbu: Nietzsche și Pytagora. Cei doi eroi ai spiritului (Nietzsche în primul rând) apar aici într-o ipostază ce se va menține ca situație subtextuală în toată opera sa și va reapărea, tematizată, în creațiile ulterioare volumului *Joc secund (O înșurupare în Maelstrom sau Veghea lui Roderick Usher).* Ca mai târziu Roderick Usher - ușier veghind pe pragul tărâmurilor infernale -, Nietzsche - „războinic dur și aprig cuceritor de zări" - e o conștiință ce întreprinde „asaltul temutelor portale", sondând („adîncind cu groază") „abisul numeral" și convertind adânca lui absurditate în *sens.* „Războinicul de aici, ca și „ușierul" de mai târziu, - așadar cei a căror existență se desfășoară la granița dintre lumi - definesc la

Barbu poziția ambiguă a spiritului, care sondează abisurile existenței străine lui şi se cufundă într-însele pentru a crea, în miezul lor inform, sensuri:
Să fie străpuns penumbra letargică şi ceața
Ce împleteau pe norme un neguros dedal
Ca, adâncind cu groază abisul numenal,
în seara biruinței să-întrezăreşti cum Viața
întoarce somnoroasă, în ciclul ei steril
Sub fard şi mască, mimma unei absurde arte...
Şi totuşi, pe deasupra rotirilor deşarte, Făuritor de sensuri, să te ridici viril; Si beat de aderare activă şi adâncă, - Aplauze unice în searbădul decor -Smulgând ardorii tale cuvântul creator, Eternei reîntoarceri a Vieții să chemi: „încă!"
în accepție barbiana, spiritul nu poate deveni creator contemplând existența din afara ei, ci doar participând la
164
ea şi in-formând-o din interior. Pentru privirea din afară, lumea rămâne opacă şi se refuză înțelegerii, ca-n prima mişcare a poeziei *Umanizare* (sau a variantei ei prolix-retorice, *Dezrobirea):*
Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gândire; Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit De noi răsfrângeri dornic, dar nici o oglindire în stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.
Opacitatea lumii se lasă străbătută doar de privirea celui ce coboară în adâncuri, „beat de aderare". E poziția spectatorului-actor, a contemplatorului implicat, caracteristică, după cum am văzut, şi spiritului ştiințific contemporan. Spectatorul-actor e însă, la origine, situația ce caracterizează tipul de cunoaştere participativă, adică *inițierea* practicată sub forma vechilor mistere. De aici, dominata frenetic-dionisiacă a poeziei barbiene de tinerețe, o poezie a contopirii orgiastice cu ritmurile vieții universale.
Eroul poeziei barbiene poate să-şi piardă cu totul înfățişarea antropomorfă. E ceea ce se petrece, oarecum programatic, în primul text publicat de Barbu, *Ființa* (titlu modificat, în dactilograma definitivă, prin *Elan):*
Sunt numai o verigă din marea îndoire, Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar Un roi de existențe din moartea mea răsar Şi-adevăratul nume ce port e: unduire.
Vocea care rosteşte, aici, „eu" se retrage din limitele oricărei existențe individuale, antropomorfe sau nu; ea răsună din adâncurile existenței, articulând viziunea nietezscheeană mărturisită de poet în interviul lui Aderca („Elanul, cutreierând dinamic ființele..."). Titlul funcționează ca apoziție pe lângă subiectul - liric şi gramatical -, care devine, astfel precizat, din canonicul „eu", neobişnuitul „eu, elanul". Procedeul se va repeta frecvent în poezia lui
165
Barbu, care dezantropomorfizează subiectul liric prin uzul unor apoziții (prezente explicit în text sau doar subînțelese, ca-n *Elan).* Prin apoziție, poezia de debut a lui Barbu identifică eul rostitor cu vocea abisală a Ființei înseşi. Apoziția ambiguizează astfel raportul personal/non-personal şi sfârşeşte prin a media între subiectul transpersonal şi statutul obligatoriu personal al vocii rostitoare.
Arhetipul traseului parcurs de spiritul angajat într-o cunoaştere participativă îl alcătuieşte orfismul şi, în general, vechile religii ale misterelor. După modelul seminței ce renaşte numai cu condiția de a fi trecut prin moarte, divinitățile vegetalului (Persephona, Dionysos, Osiris, Attys etc), eroi ai dramelor sacre înscenate anual, îşi inițiază credincioşii în marea taină a morții-spre-renaştere. Sfârtecarea şi renaşterea lui Dionysos, răpirea în Hades, nunta subterană şi reîntoarcerea ciclică a Persephonei pe pământ - adică moartea şi renaşterea zeilor - reprezintă, în aceste scenarii inițiatice, corespondentul „punctelor critice" ale „infrarealității" barbiene. Textele lui Barbu au de fapt, toate, caracter inițiatic-vizibil uneori *{Driada, După melci, Selim, Nastratin Hogea la Isarlâk* etc), mascat sau eliptic alteori *{Uvedenrode, Din ceas, dedus..., Veghea lui Roderick Usher),* ceea ce pune probleme speciale de receptare a unei opere care nu se cere contemplată cu detaşare estetică, ci, dimpotrivă, asumat prin cunoaştere participativă. Ambiția poetului era, am văzut, să „instruiască de lucrurile esențiale", comunicând un ‚curent de emoții orfice"[13]. Modul comunicării se schimbă de la o etapă de creație la alta, tocmai pentru că Barbu e în căutarea unei formule poetice care să „încarneze" punctele critice pe cât posibil nemediat intelectual, obligând cititorul să experimenteze *direct* facerea şi desfacerea lumii. Deocamdată însă, în aceste prime poezii pe care le va renega mai târziu, Barbu procedează tradițional, adică discursiv, înscenând punctele critice ale infrarealității în fabule geologice *{Lava, Munții,*

Banchizele), sau apelând direct la scenariul misterelor eleusinice, a căror figurație va constitui o constantă în vocabularul său
166
poetic. *Pentru Marile Eleusinii,* unul din cele mai frumoase poeme ale perioadei de început, reface emoția actului inițiatic înțeleasă ca emoție a participării la ritmurile cosmice, reeditând aluziv înscenarea dramei sacre în spațiul eleusinic. Marile Eleusinii se celebrau în luna Boedromion (sfârşitul lui septembrie, începutul lui octombrie), ceea ce devine, la Barbu, amurgul unui ciclu vital, ora *târzie* (a anului, dar şi a zilei îndreptându-se spre Marea Noapte) când presimțirea plânsului subpământean răzbate prin somptuoasa împlinire a anotimpului. Toamna şi seara sau amurgul înseamnă forme ale unui timp „târziu", un timp prezent care nu-şi mai e contemporan sieşi, ci e, deja, „dincolo", vestind apropierea „punctului critic" şi, deci, a revelației[14]. în toamna promisă de *Pentru Marile Eleusinii* se va auzi chemarea hierofantului, prin care răzbate suferința Demetrei („zeița pământeană") şi plânsetul Persephonei, Kore - Fecioara - răpită de Hades:
Când calda strălucire a lunilor toride Va prinde să decline, când soare potolit Spre golfuri de-ntuneric va luneca, trudit, îşi va rosti chemarea din nou, Eumolpide...
La vorba lui, pătrunsă de-un tăinuit fior, Tu vei ghici durerea zeiței pământene Şi plânsetul Fecioarei, ce câmpuri leteene I-e dat mult timp să ude în rouă ochilor.
Şi-În toamna, somptuoasă de purpură şi nacru, în toamna unde seara încheagă tonuri vii, Prin surda picurare a orelor târzii îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.
Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor. Ți s-o răsfrânge-în suflet tăria-îngândurată Iar sfânta ta durere va trece legănată, în ritmuri largi şi grave, de corul sferelor.
167
„Tristețea" sau „sfânta ta durere" nu are nimic din sentimentul confesat de vechea poetică expresivă, nimic din „durerea divizată" (sau „durerea fiecăruia") pe care Barbu o va refuza, programatic, ca subiect poetic, în *Timbru.* Ea nu e durerea *ta,* ci durerea zeiței pământene, sentimentul cosmic al lunecării în moarte, e plânsul subteran al Fecioarei sămânță, la care eşti chemat să participi în ceasul sacru al amurgului autumnal, pe Drumul Sacru ce conduce spre Eleusis, adică spre revelația „nunții subterane", nuntirii cu moartea, care înseamnă, în final, triumful vieții renăscute:
Pe Calchior, în templul încins de roci calcare, Acolo te aşteaptă, cucernic, dorul meu; Acolo vei ajunge în Marea Noapte, greu De gânduri, de nelinişti, de-adâncă-înduioşare.
Mă vei urma... Cuvântul va legăna domol Povestea fără nume a Nunții Subterane; Uimit îi vei cuprinde supremele arcane Din culmi nebănuite şi limpezi, de simbol.
Iar când, topit în apa adâncilor mistere, Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat, Cu mâini îngemănate şi gând cutremurat îți voi aduce iarba culeasă în tăcere...
Revelația eleusinică e aceea a ciclicei renaşteri, întrupată simbolic într-un spic de grâu, rod al nunții subterane, reprezentat de hierofant în tăcere (conform informațiilor lui Hippolytus) ca supremă taină („supremele arcane") în cadrul ultimului moment al ritului secret (epopteia)[15]. E spicul orfic, pe care îl vom reîntâlni în poezia ciclului ermetic *(Lemn sfânt),* aşa cum vom întâlni o serie de alte elemente ale ritului eleusinic, neintroduse
168
în poemul de față, diseminate discret în textele ulterioare *(Selim, Uvedenrode* etc). Dar, din întreaga figurație eleusinică, elementul cel mai rezistent, identificabil pe parcursul întregii creații barbiene, îl reprezintă cele două zeițe care aduc o dublă înfățişare a feminității, legată de elementul chtonian, celebrată însă, prin durere, de „tăria-îngândurată" a cerului nocturn, în acordurile muzicii sferelor. Demeter, zeița mamă, este zeița fertilității, a rodului, a universului înființat, şi doliul ei amenință lumile cu pustiirea. Ea e echivalată, în *Panteism,* cu Cybele, înfățişare a feminității fertile, a adâncurilor calde, umede şi fecunde ale pământului, celebrată în ritualuri orgiastice, în tonul parodic din *Răsturnica,* zeița mamă e echivalată, în sens thanatic, cu Gea, în al cărei pântec-mormânt se întoarce fiica şi preoteasa ei;
în zi de harți, în ceas de toacă, O vom porni prin smârc, băltoacă, Spre un pământ de hopuri plin Greşit, şi orb, ca un vagin.
Kore - sământa îngropată devenită Persephone, stăpâna infernului, şi reînviată după ce a parcurs traseul infernal al germinației, este Fecioara sortită nunții subterane. Ca „existență embrionară" ca „germene" ce parcurge „peisajele nubile", ea e o emblemă a „increatului cosmic", moartea şi renaşterea ei reprezentând „punctele critice ale naturii", unde existența se retrage în stare de

potențialitate, iar virtualul se actualizează, manifestându-se. Cuplul mitic Demeter (Marea Mamă, zeița pământenă) - Kore (Fecioara îngropată) asociază astfel stabil, în opera lui Barbu relația virtual - manifest şi „punctele critice" ale naturii între increat şi creațiune cu cele două înfățişări complementare ale feminității: fecunda, „impudica Cybelă" şi suav îndurerata fecioară îngropată, al cărei plâns răzbate din .peisajele nubile" prin care trece somnul semințelor.
169
Caracterizată de Aderca - în interviul amintit - ca „antonpannescă", poezia celei de a doua etape e subsumată de Barbu însuşi balcanismului, înțelegând prin balcanism un ultim avatar al spiritului grec: „Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea lăsării pe aceste locuri a zăpezii roşii - dreapta, justițiara turcime. Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale-solemnă, neaşteptată - vizitând întîia dată versurile mele şi marcându-le: Moartea şi Somnul (...). Sondagiile acestea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe atunci, desolidarizându-le în destin de literatura de pitoresc şi de pastişul folcloric (lucruri de care mi-e groază)."
Aşadar, din nou, Grecia, permițând „sondagii în structura nevăzută a existenței", adică în „infrarealitate". O Grecie ascunsă ea însăşi, tipar îndepărtat care transpare („simplă ipoteză morală") într-un univers hibrid, în punctul în care pitorescul şi umorul întâlnesc solemnitatea Morții şi a Somnului. Punctul acestei convergențe a contrariilor se cheamă cetatea Isarlîk, utopic nucleu spațial botezat de Ş. Foarță, în cel mai pur spirit barbian, o „ou-topie"[16]. Numele cetății care dă titlul ciclului balcanic conține sugestii ce trimit spre un spațiu privilegiat, marcat de tradiția homerică, ascuns însă sub „zăpada roşie" -sângeroasa purificare adusă de „justițiara turcime": Isarlîk, cetatea utopică a lui Nastratin Hogea, împrumută numele aşezării turceşti de pe locul vechii Troie[17].
în variantele inițiale ale poemei, cetatea se ridică în mijlocul apelor Dunării - „La vreo Dunăre turcească, / Pe şes veşted, cu tutun, / La mijloc de râu vechi, bun". Dunărea (cu identitatea de la început estompată: „vreo Dunăre"), „râu(l) vechi, bun" - ortografiat, după normele epocii, *„râu* vechi, *bun"* - devine, în varianta definitivă, o indicație topografică fabuloasă; „râu"-l se transformă în *Rău,* şi, din vag geografic, spațiul devine pur simbolic.
170
Isarlîk nu mai e cetatea din mijloc de ape, ci punctul aflat la calea jumătate între Rău şi Bun, centru şi axă a lumii unind pământ şi cer („Pân'la cer frângându-şi treapta"). Evă cosmică („Ruptă din coastă de soare"), în *încheiere* cetate-mireasă („Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă"), Isarlîk este un paradis ambiguu, un „rai" („Raiul meu, rămâi aşa!") convertit în „raia" („Isarlîk, inima mea, / Dată-n alb ca o raia"), adică, după Ş. Foarță, un „rai stâng, feminin"[18]. Isarlîk e, în ultima instanță, punctul în care contrariile *(„var şi ciumă", „piatră şi legumă*[1]*)* coincid; un „târg *temut, hilar",* marcat deopotrivă de semnele *morții* şi ale *nunții promise* („Gâzii printre fete mari"), „torcând" gâturi în furcile spânzurătorilor („La fundul mării de aer / Toarce gâtul, ca un caer, / în patrusprezece furci, / La raiale; rar, la turci") şi îmbătându-se „într-un singur vin: / Hazul Hogii Nastratin". Limbajul paradisiac din ținutul Isarlîk, comun pentru câine, om, pasăre şi apă, e cel evocat în *In memoriam:*
Cir-li-lai, cir-li-lai, Precum stropi de apă rece în copaie când te lai: Vir-o-con-go-eo-lig, Oase-închise-afară-în frig; Lir-liu-gean, lir-liu-gean, Râs al pitrelor de-a dura Pe trei trepte de mărgean!
Lumea din Isarlîk trăieşte în spațiul miraculos de joc al limbajului, pe muchea cuvintelor: mărfurile care se caută aici nu sunt pietrele prețioase care fac ape, ci „Pietre ca apa de grele", inul topit „la jar alb" sau >,Căței(i) iuți de usturoi" vânduți de Nastratin „în leasă de copoi". în spațiul de joc al limbajului se instaurează nu numai absurdul - prin ambiguizare (lunecarea conceptelor
171
dintr-o zonă semantică în alta) -, ci şi grotescul, instituit carnavalesc, prin cacofonii („Guri cască când Nastratin...")[19] sau prin expresia trivială, ascunsă în miezul unui vers cu aparențe inocente („Joacă şi-în cazane sună / Când cadâna curge-în lună")[20].
Eroul emblemic al acestui univers în care spasmul morții întâlneşte hohotul râsului este Nastratin Hogea, şi ivirea lui din apele Bosforului e celebrată în primul poem al ciclului. *Nastratin Hogea la Isarlîk* este, ca şi *Driada* sau *După melci,* un, „mister"[21] ce ne conduce în miezul unei revelații inițiatice. Anotimpul tomnatic de la Eleusis transpare prin amurgul autumnal al „veghii" Isarlîkului:
Țara veghea turcită. Pierea o după-amiază
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază
Când, greu şi drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,

Gândacul serii urcă ghiocul de profir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura - tartane
Tot vioriul umed al prunelor gâltane...
Ca-n *Isarlîk,* fiinţa se-nvecinează cu cerul („Grădină îmi sta cerul, iar munţii - parmalâk"), iar eleusinicul Drum Sacru se converteşte într-„un drum" anonim („Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk"), pe care pribeagul însomnurat caută - fără să ştie exact ce -, caută o pierdută „sculă de preţ":
- în gânduri încărcate, când căutăm pe jos Argintul unei scule de preţ atunci picată: Cuţit lucrat, vreo piatră în scump metal legată, Greu cearcăn de cadână topit la un bairam: Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucruri căutam.
Căutătorul unor bănuite, pierdute lucruri de preţ lunecă într-un ţinut vătuit şi însomnurat, în care „ochii tuturora călătoreau afund", „în gândurile toate, soseau
ninsori mărunte / Şi unsuroase linişti s tescuiau sub cer", prefigurând revelaţia halucinatorie, mediată onoric:
Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape (Căci, grei de-îngândurare, nămeţi mă năpădeau), Cu ochi ce cheamă somnul din goluri şi îl beau, îmi *desluşii...*
Revelaţia, astfel pregătită, este una prin excelenţă, ambiguă: „un prea-ciudat caic", fără văsle, fără pânze, fără nume, fluturând de catarg „tot felul de obiele, / Pulpane de caftane ori tururi de nădragi", apare ca o replică grotească la corabia argonauţilor:

în loc de aur, pieptul acelui trist Argos Ducea o lână verde, de alge năclăite, Pe când la pupă, trase - edec ca nişte vite Cu ţeastă nămoloasă şi cornuleţe mii, Treceau în brazda undei şireag de răgălii.
Replica nu este, însă, pur grotească: „lâna verde" a algelor, care înlocuieşte Lâna de aur, e de fapt semn al despletirii apelor somnului, căci verdele e, la Barbu, un mărturisit simbol oniric („Astfel, Dl. Blaga propune... un anumit *verde,* ca veridică lumină a filonului nocturn, visul"[22]) şi simbol iniţiatic („lumina de atanor - însăşi lumina dinlăuntru a viselor - a odăilor... irealitatea fundalurilor verzi ale amurgurilor..."[23]). Pe fantastic-grotescul caic, Nastratin Hogea, ascetul, sfântul - „Un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cârnă", închis în el însuşi („Cu mâinile şi gura aduse la genunchi"), se ridică, fantomatic, din apele morţii („Ziceau: «E-închis sub ape, / Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape / Şi uşuratul Hogea , mereu soitariu, / încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu, / Cu mâlul giulgi»"), surd la chemări şi îmbieri,

autodevorându-se în faţa mulţimii care trăieşte revelaţia j „punctului critic" dintre viaţă şi moarte:
Vii, *veciniei,* din gingia prăselelor cumplite Albiră dinţii-în pulpă intraţi, ca un inel.
Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.
Imaginea de Ouroboros[24] în care se converteşte asceticul Nastratin marchează, ca supremă revelaţie a ciclităţii viaţă-moarte, spaţiul Isarlîkului, căci în privirile glotei care a participat la spectacolul autofagiei sacre stăruie „din lâncezi ape", pâpplâind „gălbuie / Şi uleioasă, dâra caicului turcesc".
De la revelaţia nunţii subterane şi a spicului orfic din *Pentru Marile Eleusinii* la revelaţia autofagiei sacre din *Nastratin Hogea la Isarlîk,* poezia lui Barbu (care-şi menţine structura de mister) a trecut prin câteva importante modificări. în primul rând, ea nu mai operează în exclusivitate cu mitologemele moştenite prin cod cultural, ci crează un sistem de simboluri proprii, parte comune -deocamdată - cu sugestii folclorice balcanice. în al doilea rând - şi aceasta e de fapt modificarea esenţială -, ea abandonează dicţia sacerdotală, tonalitatea sublimă, şi descoperă un registru ambiguu, în care mediul de maifestare a sacrului este grotescul. Cu dinţii lui „vii, *veciniei',* înfipţi în trupul ridicat din sicriul apelor Bosforului, Nastratin nu este numai emblema mitică a coincidenţei viaţă (eternă) - moarte, ci şi înfăţişarea grotească a acestui punct de coincidenţă. Ascetul, hagiul spre sfintele locuri, e salutat ca sfânt „mereu soitariu". Şi^acum *soitar* înseamnă bufon, Nastratin e bufonul care mediază revelaţia sacralităţii, aşa cum caicul său grotesc - luntre şi sicriu - e replica bufonă a corăbiei argonauţilor, înălţându-se însă din apele morţii şi ale somnului. Ca mai toate piesele cicluh
balcanic, *Nastratin Hogea la Isarlîk* este, în acelaşi timp, *o grotească şi o epifanie,* întemeind tonalitatea care va deveni proprie pentru înteaga poezie a lui Barbu.
Structură de mister au şi poemele ciclului *Uvedenrode,* dintre care mă opresc asupra „pastelului" *Paralel romantic.* Alături de *Uvedenrode, Paralel romantic* împlineşte în cel mai înalt grad cerinţa barbiana a unui limbaj pur muzical, a unui limbaj în care „individualitatea, noţională, a cuvântului" să

se topescă „în aceea, fonetică, a versului", după modelul „de puritate aeriană" al poeziei de limbă engleză. Ciclul *Uvedenrode* se deschide cu un motto dintr-o poezie de Longfellow, *The Slave Singing at Midnight,* în care poetul american utilizează metrul aliterativ, specific versificației din engleza veche:

For its tones by turns were glad Sweetly solemn, wildly sad.

Vechiul „alliterative line" presupune, ca unitate metrică, *versul* alcătuit din două emistihuri despărțite prin cenzură, dar unificate prin aliterație. Fiecare emistih are câte două silabe accentuate, a căror forță sporeşte atunci când ele poartă şi aliterația. Aliterația apare o dată sau de două ori în fiecare emistih (de obicei, de două ori în primul şi o dată în cel de al doilea)[25]. Aceasta este şi structura versurilor lui Longfellow, care utilizează o variantă modernă (cu rimă: *glad/sad)* a metrului aliterativ: primul vers se construieşte pe baza unei aliterații în *t,* utilizată corect, ca întărire a silabelor accentuate (tones, turns), iar versul al doilea, cu aliterația lui *s,* utilizează, pe emistihuri, structura 2/1 „Sweetly solemn,... sad". E greu de precizat în ce măsură cunoştea Barbu încercările lui G. M. Hopkins de a revitaliza structuri din metrica velşă, şi în special schemele de „cynghanedd", bazate pe accent, aliterație şi rimă internă[26]. Sigur este

însă faptul că metrul aliterativ, la care poezia germană dar mai ales poezia engleză a ultimului veac (până la Ezra Pound şi Dylan Thomas) revine în formule experimentale îi este foarte cunoscut şi îi serveşte unele soluții în propria-i alchimie poetică. Pe o combinație de aliterații şi asonante se bazează construcția poeziei *Paralel romantic,* a cărei primă variantă era cuprinsă în poemul *Un personaj eteroman;* burgul crepuscular, patronat emblematic de troli, spirite groteşti ale adâncurilor pământului, adâncindu-se domol sub „ceasurile largi" ale unui ev mediu peren, era, acolo, „decorul" ales pentru un autoportret conceput în manieră de grotescă:

- Acest fragil eteroman în ce decor, pe ce ecran îndeajuns caracteristic Să ne pozeze: cabalistic?
- Am pentru el, tocmai, un burg Pe ape blânde-abia de curg Trântit: dulău de zid pe-o labă, Vechi burg, de-amurg, în țara şvabă. Porți, ziduri, scări... La câte-o uşe O troli domoli, o troli cu guşe, Sub ce mustiri de-amurg-venin

Vis crud striviți şi gând cretin! Ce cuburi şubrede, intacte, De case roşii zaharate, Ce muceziri prin câte-un gang Sub ceasuri largi: balang, balang! Burg vechi de turle şi magie Providențial, cu farmacie...

Modificarea cea mai importantă pe care o aduce fragmentul decupat în textul definitiv e aceea a primului vers, rescris în manieră aliterativă, pornind de la grupul

fonetic *nun,* decompozabil în ceea ce englezii numesc „suspendend alliteration" - repetiția inversată a grupului de consoane şi vocale *(nu/un* sau *uni);* componentele acestei „aliterații suspendate" alcătuiesc împreună rădăcina sonoră a termenilor motivici *nuntă* şi *numesc,* care figurează

- şi ca individualitate „noțională" - în text, dar care sunt apoi diseminați, prin componentele lor sonore, în întregul vers, impregnându-l. în felul acesta, nucleul semantic al textului *(nunta* şi *numirea* spațiului ei) se restructurează, nu doar pe baza valorilor semantice ale cuvintelor, ci prin joc muzical, înscriind (în meniera anagramelor lui Saussure[27]) metamorfoza în chiar relația structurilor fonetice. în afara grupului *nu/un (um)* (recognoscibil şi în cuvântul *noastră,* unde *o* din diftong se aude de fapt *u),* construcția întregului text se bazează pe alte două grupuri fonetice combinate în rime interioare, aliterații şi aliterații suspendate: *ur (urg)*

- asociat semantismului trecerii, cu puternice conotații temporale - şi *vi/ve (vă),* la care trebuie adăugată, pentru un singur vers, care ocupă poziția centrală în text, asonanta lui *o,* inclusă şi în rima internă *oii:*

Numisem nun\ii noastre- *un burg.* SlăvA cu ape-abia de *curg,* Ca un dulău trântit pe-o labă -Vechi *burg ds-amurg,* în țara

Scări, unghiuri, porți! în prag de uşe, *O,* troli domoli, o troli cu guşe, La ce vărsări ca de venin, *Vis* crud striv/ți şi gând cretin!

Stângi cuburi şubrede, intrate , De case roşii, zaharate, Verzi investiri, prin câte-*un* gang, Sub ceasuri largi - balang, balang!

Din metrul aliterativ clasic, Barbu selectează elemente care, combinate cu specificul accentuai al versificației româneşti, cu forma strofică şi utilizarea rimei, pot alcătui „arhitectonica sonoră" a poemei. Aliterația românească apare şi în silabe neaccentuate; chiar dacă dominantă în unul sau două dintre versuri, aliterația se poate prelungi, în ecou, prin apariții izolate şi în restul poemului, dându-i o accentuată „unitate fonetică", determinantă în selecția lexicală. Sintagma „verzi investiri" (în prima variantă, *mucezirî)* e glosată de Tudor Vianu „verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde"[28]; varianta „învestiri" e cerută, evident, de imperativul aliterației, care are câştig de cauză față de varianta primă, preferabilă sub raport semantic într-o poezie ce e, în punctul de plecare, un pastel. Cele trei grupuri cu componentă consonantică *(n, r, v)* distribuite în jurul axei mediane a poemului („O, troli domoli, *o,* troli cu guşe") marcată prin asonanta lui o (singura nereluată în restul textului) alcătuiesc astfel materialul prin care se construieşte „arhitectura sonoră" a poemei şi, prin ea, „decorul" crepuscular în care se săvârşeşte prin rostire („numisem") misterul nunții. Şi, poate, asonanta din versul median al acestui pastel germanic nu e lipsită de o intenție aluzivă, căci ea reia celebra asonantă din versul doi al piesei care deschide ciclul *Sonetelor către Orfeu* ale lui Rilke: „O Orpheus singt! O hoher Baum Im ohr!" - unde o, inițiala şi emblema lui Orfeu, e sunetul din care creşte construcția întregului sonet. Cum Rilke e un alt poet admirat de Barbu, s-ar putea ca el să fi contribuit, alături de poeții englezi, la descoperirea unor soluții de muzicalizare a versului, prin care sensul e inoculat incantatoriu, şi nu e transmis prin mediere conceptuală.
Ciclul *Uvedenrode* reprezintă punctul extrem al experiențelor barbiene de muzicalizare a limbajului poetic. în ciclul ermetic, eliberarea poeziei de limbajul discursiv va urma alte căi - preponderent sintactice -, urmărind

programatic eliberarea universului poetic de referenții externi, adică de orice obiect preexistent lui. Aceasta este, cel puțin, intenția mărturisită de Barbu lui Felix Aderca: „A patra etapă o numeşti (neinspirat? răutăcios?) şa-ra-dis-tă! Ceart-o cum vrei... O poez'e cu obiect (ştii că şarada are unul) mi-ar înşela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (acelaşi lucru) forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri temătoare în jurul câtorva cupole - restrânsele perfecțiuni poliedrale".
„Restrânsele perfecțiuni poliedrale" sunt - am arătat-o deja - componentele geometrice primare pe care Platon întemeia, în *Timaios,* elementele primordiale; ele sunt, adică, deopotrivă, *tipar* şi *realitate geometrică elementară* instituind structura de profunzime a universului în viziunea unei prime Grecii, clasice, la al cărei geometrism magic s-ar raporta universul *Jocului secund.* Un univers ce refuză îngrădirile oricărei fizici, ale oricărei preexistente „forme închegate", perceptibilă empiric, în numele acestei sacre geometrii, o construcție inefabilă ce realizează - şi nu limitează - „viața spiritului". Căci „obiectul" ciclului *Joc secund* e viața spiritului, adică e procesul demiurgic (liberul „joc") prin care spiritul instituie („încheagă") lumi, şi nu lumea preexistentă. A propune „existențe substanțial in-definite" înseamnează a dizolva entitățile universului preexistent în fluiditatea proceselor metamorfotice, retrăgând obiectelor lumii statutul lor ontologic ferm, rarefiindu-le obiectualitatea. Dinamizarea interioară a obiectelor lumii în care Barbu vede doar popasul nestatornic al Ființei în perpetuă mişcare face ca situația nominală să fie în poezia lui o situație ambiguă, precară. în prima etapă de creație, când dinamizarea obiectului se face prin narativizare, „numele" are rol de cuvânt-titlu al unei fabule potențiale, căci

fiecare obiect e văzut ca germenele unei deveniri. Atunci când înscenarea se face din perspectiva Ființei, cuvântul-titlu funcționează, după cum am văzut, ca apoziție pe lângă subiectul (eul) rostitor. în *Joc secund,* ambiguitatea ontologică a obiectului se realizează gramatical, în primul rând prin evitarea cazului nominativ - adică a celui care dă definiția semantică a cuvântului. Nominativul evitat e înlocuit de obicei prin vocativ; substantivul nu mai e subiectul ferm (ontologic identic sieşi) al unei acțiuni, ci pare creat prin invocare, pare a avea, ca atare, statutul ontologic ambiguu al celui ce sălăşluieşte numai în interiorul actului rostirii: („Fulger străin, desparte această piatră-adâncă; / Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian!"; „O ceasuri verticale, frunți târzii!" etc). Vocativul e un „subiect" manipulat de o voință străină, care îl rosteşte, articulându-l (situație foarte clară în poezia program, *Din ceas, dedus..:.* „Nadir latent! Poetul ridică însumarea..."). Foarte adesea, numele aflate în text sub accent apar în cazuri oblice, cu preferință pentru dativ, conferind cuvântului statut de obiect şi retrăgându-i-l pe cel de subiect. Când nominativul e folosit totuşi, el apare de obicei în construcții nominale (lipsite de

predicat), încât dă impresia nu de subiect, ci de apoziție a unui alt nume, inexistent în text, a unui nume originar, ascuns sau uitat, oricum (mallarmean vorbind) „abolit". Conform dezideratului barbian din *Note pentru o mărturisire literară.,* care constă în „înscrierea unei părți a evenimentului în chiar specificitatea sintaxei", dificila sintaxă a *Jocului secund* ne introduce în miezul procesului metamorfotic, pe care-l tratează poetic şi nu-l mai explicitează narativ, nu-l mai transformă în mythos. Ambiguitatea ontologică a obiectului se manifestă, simptomatic, şi într-o caracteristică a laboratorului barbian, semnalată atât de Ş. Forță cât şi de M. Papahagi[29]: lipsa nu numai de sinonime, dar chiar de contiguitate semantică între termenii substituiți în variantele succesive ale uneia
180
şi aceleaşi poezii. Aş putea spune: spre deosebire de laboratorul eminescian, unde dominanta substituirilor rămâne semantică, variantele poeziilor lui Barbu tratează cu desăvârşită indiferență valoarea semantică a termenilor, păstrând însă de obicei nealterată o schemă sintactică originară. Elementul dominant al poeziei lui Barbu e *relația* termenilor (relație narativă la început, relație muzicală în *Uvedenrode,* relație sintactică - adică pură - în *Joc secund).* Căci într-o lume în care subiectul şi-a pierdut identitatea, supus fiind eternei metamorfoze, „sensul" e al procesului, nu al entităților precare, nestatornice, care-i dau trup.
în ciuda rarefierii substanțialității lumii, în numeroase texte ale ciclului ermetic „obiectul" a păstrat ca punct de plecare al revelației sau al unei transfigurări vizionare, conform unei tehici pe care Pompiliu Constantinescu o numea *dubla figurație:* „o interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial"[30]. Textele de acest tip sunt, în punctul prim „descripții" sau „pasteluri", care devin însă, ca şi groteştile din ciclul *Isarlîk,* suport material al unor epifanii. O descripție este, în punctul de plecare, poezia *Mod.* Inițial intitulată *în plan,* ea pleacă probabil, după cum presupune N. Manolescu, de la descrierea unei fresce bisericeşti[31], de unde titlul prim şi caracterul bidimensional al imaginii („Dimensiunea, două"). Acest nucleu descriptiv devine însă un „mod" al viziunii, pentru ceea ce interesează de fapt în poezie este, după cum observa T. Vianu, „nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea"[32]. Prima mişcare a textului a una de eliberare, de desprindere dintr-un spațiu care închide şi limitează:
Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid, La gama turlelor acelor locuri, întreci oraşul pietrei, limpezit De rouă harului arzând pe blocuri.
181
Această desprindere culminează cu imaginea ochiului-unghi, a privii creatoare ce decupează şi instituie, demiurgic, un univers cu un „mod" propriu de existență, în care dimensiunile pot fi multiplicate sau reduse ca număr, în care atributele temporale şi spațiale pot fi inversate, ceasurile nemaifiind „târzii", ci „verticale", frunțile schimbându-şi verticalitatea zborului în „târziul" revelației, timpul devenind simplă dimensiune celestă:

O, ceasuri verticale, frunți târzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Şi ochiul unghi şi lumea-aceasta - nouă.

Zborul liber al privirii, dezvăluind creator lumea „nouă" pe care o instituie, adie peste amintirea sacrei ierbi eleusinice („iarba culeasă în tăcere" din *Pentru Marile Eleusinii),* peste amintirea adâncurilor infernale şi a punctului lor de conjuncție - „valea răcoroasă", matrice spațială depăşită, şi în cele din urmă se lasă absorbită de cea de a „doua" dimensiune, în care timpul (pregătit de „ceasuri verticale") fuzionează cu unicul reper spațial păstrat: înălțimea („ceasul-sus"):
înaltă-n vânt te frângi, să mă aştern O, iarba mea din toate mai frumoasă. Noroasă pata-aceasta de infern! Dar ceasul-sus; trec valea răcoroasă.
Chiar dacă nucleul care a generat textul e impresia produsă de un tablou sau de o frescă, poezia rămâne expresia liberului joc prin care ochiul creator instituie „lumi nouă". Jocul de multiplicări sau de reduceri ale dimensiunilor lumii îl practică Barbu şi în alte contexte. *h Veghea lui Roderick Usher,* lumea - în modul -
(formată de un „parantetic zenit") e un univers quadridimensional, în care cea de a patra dimensiune e un timp deviat, modificat („Şi toată aparenta inimă a locului o dezlegam: cadran afund al unor modificate, deviate orlogerii, durând necunoscut: la turle, pe arbori, pe aburi"). Universului quadridimensional din *Veghea...* îi corespunde, în *Mod,* un univers bidimensional, în care cele două dimensiuni „în plan" se suprapun, iar înălțimea este echivalată cu (sau substituită prin) dimensiunea

temporală (de unde, „ceasuri verticale" sau „ceasul-sus"). Bidimensionalitatea din *Mod* apare aşadar ca un fel de reducţie sui-generis („în plan") a universului quadridimesional. în sine, jocul barbian cu universurile quardi- şi bidimensionale nu e prin nimic surprinzător într-o epocă dominată de cosmologie einsteiniană, care ocoleşte imaginea tridimensională a lumii - perceptibilă empiric - şi construieşte, în deplină libertate a spiritului, lumi ipotetice. într-o lucrare în care îşi popularizează teoria, Einstein îşi imaginează experimental fiinţe bidimensionale, plate, trăind pe suprafaţa unei sfere, pentru a defini, prin intermediul percepţiilor lor ipotetice, o lume finită (suprafaţa sferei) care nil are, totuşi, limite[33]. Dacă universul quadridimesional se impune ca o ipoteză a geometriei, a fizicii, a cosmologiei, dar şi a psihologiei la începutul veacului nostru, universul bidimensional apare în aceeaşi perioadă ca o metaforă recurentă, menită să deschidă calea spre înţelegerea pluridimensionalităţii lumii prin varierea experimentală a perspectivei. E metoda utilizată încă din 1891 de N. A. Morosoff pentru a demonstra însă... imposibilitatea unui univers quadridimensional: „Să luăm un plan oarecare, spre exemplu, acela ce spară suprafaţa lacului Ladoga, care ne înconjoară, de atmosfera de deasupra ei, în această seară liniştită de toamnă". -scrie Mcrosoff , întemniţat, într-o liniştită seară de toamnă [a] anului 1891, în fortăreaţa Schiisselburg de pe lacul

182

183

Ladoga. „Să presupunem că acest plan e o lume aparte, cu două dimensiuni, populată cu propriile-i fiinţe care se pot mişca doar în acest plan, cu umbrele rândunelelor şi pescăruşilor zburând în toate direcţiile pe suprafaţa lină a acestei ape care ne înconjoară dar rămâne veşnic ascunsă nouă[34]". Fiinţele din umbră ale lui Morosoff, ca şi fiinţele bidimensionale de pe suprafaţa sferei lui Einstein, sunt pure ipoteze experimentale cu valoare metodologică în eliberarea gândirii noastre de tiparul tridimensional al percepţiei. Ele sunt însă şi un „mit", sau o metaforă gnoseologică, asemeni miturilor platoniciene. Ca şi la Platon, metafora (mitul condensat) conduce gândirea filosofică dincolo de pragul pe care cunoaşterea empirică nu-l poate depăşi. Pe terenul acestei metafore, poezia -înţeleasă de Barbu ca „o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existenţă" - întâlneşte încercările gândirii ştiinţifice de a ne elibera de tirania datului empiric. Triumful acestei eliberări (eliberarea de „sufletul impur, în calorii") e celebrată de fapt prin liberul zbor al privirii din *Mod.*

Pentru tehnica (sau „jocul") combinării „poliedrilor" în ciclul ermetic, extrem de caracteristică e poezia *înecatul,* care prezintă avantajul de a ne permite pătrunderea în laboratorul de creaţie barbian, variantele ei fiind păstrate[35]. Punctul de plecare al textului este o poezie de început: un fragment din misterul *Driada,* şi anume viziunea copacului bătrân, agonizat, scăldându-se în azurul ceresc înaintea miraculoasei sale renaşteri:

Părea trudit şi vârstnic... Un noduros mărgean încununat cu alge, un trunchi răpus de muncă Un trunchi cu prăpădite crăci vechi ce stau să pice Din care ramuri hâde - năprasnici şerpi lemnoşi -Zbucnesc, ca sus în baia albastră să despice Limbi verzi, şuierătoare, prin dinţii veninoşi.

184

Intitulat iniţial *Copacul înecat,* poemul ajunge în final să „abolească" obiectul care declanşase imaginea şi care fusese numit explicit în titlul variantei prime. Cele două strofe ale variantei finale numesc două metamorfoze al copacului cufundat în ape. (Cuvântul *copac* ar trebui scris aici barat, „sous rature", ca-n Derrida, anulat şi totuşi încă vizibil sub ştersătură. Pietrificat, tinzând (încă vegetal „vibrat") spre statutul ambiguu al mărgeanului (organic mineralizat), „clădit în praf de stâncă", integrat unei arhitecturi de cristal, copacul din *oceanul* devenit *ochean* se deschide, în prima strofă, unei alte vederi, din adâncuri, unei vederi translucide:

Fulger străin, desparte această piatră-adâncă; Văi agere, tăiaţi-mi o zi ca un ochian! Atlanticei sunt robul vibrat spre un mărgean, încununat cu alge, clădit din praf de stâncă

în strofa a doua, o a doua metamorfoză converteşte obiectul invers, într-o şuierătoare fiinţă organică, din nou cu statut ambiguu, nedefinit între vegetal şi animal:

Un trunchi cu prăpădite crăci vechi, ce stau să pice, Din care alte ramuri, armate-în şerpi lemnoşi, Bat apele, din baia albastră să despice Limbi verzi, şuierătoare, prin dinţii veninoşi.

Ca şi în prima metamorfoză, spaţiul în care e încastrat obiectul se metamorfozează şi el. Oceanul nu mai e cristal, nici vale-ochian, ci, biciuit de colcăială haotică, precosmică, a şerpilor vegetali, se despică în „limbi verzi, şuierătoare". Obiectul ascuns, cu metamorfozările lui în înfăţişări antinomice, devine astfel element ocult de coagulare spaţială, într-un joc al eternei trasformări în care lumea se

realcătuieşte continuu în figuri cărora cuvântul le dă
185
stabilitate, „deducându-le", abstrăgându-le „din ceas". Poemul nu mai e o fabulă care să însceneze (ca-n misterul *Driada)* procesul metamorfotic al naturii, narativizându-i „punctele critice". în imaginea nonfigurativă din *Joc secund* obiectul „abolit" nu mai interesează în sine, ci doar ca suport (ocultat) al procesului metamorfotic şi ca element (ocult) de coagulare spaţială.
Desprins de propria-i „figură", cufundat („înecat") în ape, în fluidul ce se poate configura în cristal sau poate lua înfăţişări de vâscozitate organică, ameninţătoare, „copacul" se retrage în stare de potenţialitate şi numai astfel devine „subiect" - total nedefinit - al unei pure tendinţe spre formă şi sens, „subiect" coincident cu această tendinţă însăşi. Metamorfoza este procesul subteran de constituire a textului, proces „ascuns" (precum ascunsă e procedura cântecului, celebrată *Din ceas, dedus...).* Căci forma-nucleu, forma supusă metamorfozei (copacul) este tocmai termenul-subieci pe care textul refuză să-l numească, îl obscurizează. Ambiguitatea subiectului - chiar la nivel gramatical - e, de aceea, dominantă în tot ciclul şi atrage, după cum am văzut, ambiguizarea relaţiilor sintactice în genere. Subiectului i se retrage adesea statutul nominal, atribuindu-i-se în schimb un statut pronominal, prin definiţie dezobiectualizat. El câştigă astfel caracterul - postulat -de „existenţă substanţial indefinită". înecat, copacul care şi-a pierdut chipul şi numele recapătă statutul poliedrilor originari, din care poemul v-a constitui noi universuri ipotetice, făcând „concurenţă demiurgului în imaginea unor lumi probabile".
Limbajul poetic al producţiilor barbiene ulterioare apariţiei volumului *Joc secund* rămâne dominat de sintaxa ciclului ermetic. Singurele modificări ce apar în „parafrazele" ultimei etape de creaţie vizează nu sintaxa, ci componentele limbajului poetic, acum un „limbaj secund"[36], ale cărui elemente nu mai sunt termeni „primi", aparţinând direct
186
limbajului comun, ci termeni - şi mai ales sintagme -desprinse din opere literare preexistente, cu a căror încărcătură de sens sunt, deja, învestite. în ultimele texte ale lui Barbu, sursa acestor elemente de limbaj secund o constituie „Scripturile" profane ale lui Mateiu Caragiale şi Edgar Poe. Operele lui Poe pe care Barbu îşi construieşte cele două parafraze, adică *O coborâre în Maelstrom, Manuscris găsit într-o sticlă, Căderea Casei Usher, Dialog între Monos şi Una, Lenore, Corbul, etc,* au un manifest caracter iniţiatic şi se organizează pe un substrat mitic, concepute fiind ca sondaje într-o zonă terifiantă, a misterului. Povestirile lui Poe sunt, în mare măsură, expresia **unei** *fascinaţii a abisului.* De aici provine în opera lui, pe de o parte, recurenţa termenilor din seria semantică *prag, trecere, perdea, perete, poartă, abis etc.* şi, pe de altă parte, la nivel tematic, obsesia stărilor-limită între viaţă şi moarte: catalepsia *(Căderea Casei Usher),* agonia *(Adevărul în cazul d-lui Valdemar),* momentele ce preced o execuţie capitală *(Demonul perversităţii, Hruba şi pendulul).* Mecanismul acestei fascinaţii (pusă sub semnul „demonului perversităţii") e un amestec de curiozitate şi teamă, declanşat de „deliciile feroce ale ororii" pe care le trezeşte scrutarea unei prăpăstii ce ameţeşte şi atrage[37]. Două dintre povestirile lui Poe, ambele utilizate de Barbu ca suport în a sa *O înşurupare în Maelstrom {O coborâre în Maelstrom* şi *Manuscris găsit într-o sticlă)* asociază fascinaţia abisului cu tema călătoriei iniţiatice, o călătorie revelatorie şi terifiantă ce conduce în adâncurile ascunse ale universului. *O coborâre în Maelstrom* e relatarea unui sondaj în abisurile lumii, în hăul acvatic absorbant şi devorator. Eroul, care a supravieţuit teribilei experienţe printr-o ingenioasă exploatare a legilor fizicii, devine un ghid în tărâmurile infernale. Admiţând că „în mijlocul canalului Maelstromului se află un abis care traversează globul şi sfârşeşte într-o regiune foarte îndepărtată", eroul povestirii lui Poe pare
187
investit cu calităţile celui care a explorat abisul din centrul lumii şi s-a întors spre a comunica revelaţiile acestei călătorii. Comunicarea are loc pe marginea prăpastiei de granit a unei faleze „oribil de neagră şi de abruptă", asemeni „meterezelor Universului", de unde spectacolul Maelstromului, deopotrivă „magnific şi oribil", se dezvăluie de fapt ca o cratofanie. Eroul cumplitei coborâri îşi aminteşte când, ştiindu-se pierdut, simte că a depăşit spaima, cutremurat de „o atât de prodigioasă manifestare a puterii divine", care îi trezeşte curiozitatea şi „dorinţa de a explora adâncurile, chiar cu preţul sacrificiului" vieţii. Cu un „amestec de spaimă, oroare şi admiraţie", el contemplă pereţii negri ai abisului acvatic, deasupra cărora apare „o deschizătură circulară, - un cer clar, limpede cum nu l-am văzut niciodată - de un albastru strălucitor şi adânc - şi prin această breşă străluceşte luna plină, într-o splendoare până atunci niciodată cunoscută; razele ei curg într-un fluviu de aur şi splendoare de-a

lungul pereţilor negri şi pătrund până în cele mai tainice adâncuri ale abisului", luminând superb spectacolul agoniei universale.
Manuscris(ul) găsit într-o sticlă e documentul ce supravieţuieşte, în cea de a doua povestire amintită, eroului consumat de experienţa cunoaşterii interzise, care a explorat misterul capătului lumii. Prin „tenebrele unei nopţi eterne şi într-un haos de ape ce nu mai spumegă", el a zărit pereţii strălucitori de gheaţă „asemănători zidurilor universului" şi cataracta marcând misteriosul abis acvatic polar în care Oceanul se aruncă „spre măruntaiele pământului". Abisul acvatic polar, ca şi vârtejul Maelstromului, reprezintă *praguri* între lumi, spaţii mortale în care misterul Universului se dezvăluie şi se ascunde totodată. Variantele moderne ale arhetipului călătoriei în Hades, călătoriile periculoase ale lui Poe ilustrează astfel prin excelenţă dimensiunea iniţiatică a aventurii umane.
188
Aceasta e dimensiunea reţinută de Barbu în parafrazele sale poeşti. *O înşurupare în Maelstrom* combină elementele unui limbaj secund cu tehnica ciclului ermetic. Cu excepţia a două propoziţii secundare, întregul text e alcătuit din construcţii nominale; primele 6 versuri sunt sintetizate (ca-n numeroase poeme din *Joc secund)* printr-un vocativ („Orgi!"). Ultima strofă introduce o altă construcţie specifică sintaxei barbiene - relaţia adversativă între cele două momente ale discursului:
Câştigate pulsuri, câmp de săbii. Tencuirii oarbe garanţii, Lege egalând lunula năvii Tâmplelor de apă ce reţii.
Aule, exacte stări concave Din extrema climă Edgar Poe, Orgi! Şi locuind aceste grabe: Cer induit, străin ca un halo.
Viol aici, dar laudă şi ordin întâi, când îndoit un gând născu O, însăşi larva rodului sfânt Odin, Prin fluvialul, falsul fosfor „tu".
Nucleul semantic al textului se află în raportul adversativ din ultima strofă: coborârea în tainicile, ucigătoarele adâncuri acvatice este o *violare a misterului,* a interdicţiilor ce limitează (aici) cunoaşterea umană, *dar* ea e, în acelaşi timp, *„laudă şi ordin"* - adică revelaţie necesară. întreagă prima parte a poeziei (strofele I-II) reprezintă, tot în tradiţia ciclului ermetic, momentul de „descriere" a spaţiului interzis, violat de privirea care-l pătrunde. Descripţia combină elementele poeşti cu motive constante ale poeziei lui Barbu, printre care dreapta văzută
189
ca lance sau sabie („câmp de săbii") sau încastrarea în spaţiu văzută (ca-n *Nastratin Hogea la Isarlîk)* ca „tencuire". Prima strofă construieşte spaţiul interior al Maelstromului ca un spaţiu distrugător („câmp de săbii"), care absoarbe, după legi proprii, orice prezenţă ce-l violează, anulând-o, asimilând-o prin „tencuire oarbă". E un spaţiu al golului 1 absorbitor (abisul poesc), resimţit de Barbu ca „stări 1 concave / Din extrema climă Edgar Poe". „Aulele" cu care debutează strofa secundă sunt, probabil, ecoul uriaşului i amfiteatru ce înconjoară, în *Manuscris...,* cataracta prin | care Oceanul se aruncă în măruntaiele pământului. Acelaşi sens de tainică deschidere spre adâncuri trebuie să-l aibă şi ultimul termen din versul 7: „grabe" este, probabil, un substituit pentru *grabene,* germanism însemnând 1 „compartiment al scoarţei terestre scufundat, mărginit de | falii" - adică o foarte exactă reprezentare geologică a „pragului" dintre lumi. „Locuind" aceste prăpăstii cosmice se dezvăluie cerul nesfârşit de senin, străin agoniei | universale, din povestirea lui Poe: e un cer „induit", adică „indus", rezultat prin raţionamentul inductiv al gândirii 1 care violează misterul cosmic. Relaţiile sintactice clare, j univoce (sinonimia termenilor juxtapuşi în primele două strofe; raportul adversativ de la începutul strofei a treia) se tulbură voit în ultimele două versuri ale poeziei, care ambiguizează raporturile logice şi sintactice. în ce raport | se află germenele divin („însăşi larva rodului sfânt Odin") cu finalul „tu" (ortografiat, iniţial, cu majusculă) şi cu | seria semnatică anterioară, a „gândului" care violează misterul spre împlinirea hierofaniei? Povestirea lui Poe păstra o foarte clară separaţie între cei doi termeni: spirit uman (fascinant dar ameninţat cu distrugerea) şi abis 1 divin, fascinant şi distrugător. Textul lui Barbu devine ambiguu exact în acest punct; încât identificarea „gândului" cu „larva rodului sfânt Odin" nu mai e imposibilă (deşi nu e prin nimic indicată), iar acel „tu" final poate fi,
190
deopotrivă, semn al hierofaniei (prin înşelătoarea luminiscenţă acvatică, sugerată foşnit, cu ajutorul aliteraţiilor, ca-n ciclul *Uvedenrode),* dar şi semn al gândirii umane deschisă revelaţiei prin violarea ordinii fireşti, date, a naturii. Cu elementele povestirii lui Poe - care oferea o imagine eroică a luptei umanităţii cu misterul cosmic -, Barbu construieşte, în spirit propriu, un text iniţiatic, celebrând

extazul revelației în care subiectul şi obiectul se confundă. Textele inițiatice ale lui Poe sunt, toate, pătrunse de un fior tragic, cutremurate de oroarea ce copleşeşte spiritul în fața unei hierofanii mortale. Nimic din această spaimă a umanului în fața morții nu există în opera lui Barbu, căreia tărâmurile infernale îi sunt, totuşi, la fel de familiare. Eliberată de componenta psihologică a povestirii lui Poe (pentru că eliberată de obsesia existenței individuale, adică a limitei), fascinată doar de natura şi devenirea Ființei, opera lui Barbu reintegrează, cu orfică seninătate, ființa umană unui context cosmic şi mitic.

NOTE

1. Am urmărit această relație în : *Negarea labirintului,* în „Steaua", 1981, nr. 8; *Modernism as Radical Tradiționalism in Ion Barbu's and Constantin Brancusi's Artistic Views,* în *Rumanian Studies,* vomule V, Leiden, 1986.
2. I. Barbu, *Pagini de proză,* ed. Dinu Pillat, Buc, 1968, p. 39 (în interviul acordat lui I. Valerian). Utilizez în continuare această ediție pentru proză, iar pentru opera poetică ediția R. Vulpescu: I. Barbu, *Poezii,* Buc, 1970.
3. I. Barbu, *Rimbaud,* în *Pagini...,* p. 113
4. Id., *Poetica domnului Arghezi,* în *Pagini...,* p. 74.
5. Id., *Poezia leneşe,* în *Pagini...,* p. 85.
6. Id., Interviul acordat lui Felix Aderca, în *Pagini...,* p. 47.
7. Id., *Răsăritul Crailor,* în *Pagini...,* p. 90-93.
8. Id., *Poetica domnului Arghezi,* ed. cit., p. 63-74.
9. Id., *Rimbaud,* ed. cit., p. 110-111.
10. Despre care, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță,* traducere C. Boico, Z. Manolescu, Buc, 1984, p. 113.

11. *I.Valeriant. De vorbă cu dl. Ion Barbu,* ed. cit., p. 42. Caracterul inițiatic al poeziei lui Barbu, decis afirmat de G. Călinescu în *Istoria literaturii romane de la origini până în prezent ,* Buc, 1941, serveşte ca punct de plecare în câteva interpretări din ultima perioadă: Al. Paleologu defineşte, prin elemente platoniciene şi neoplatoniciene, specificul hermetismului poeziei barbiene, opus poeziei obscure de tip „saturanian" *(Introducere* în poezia lui Ion Barbu, în „Viața românească", 1967, nr. 1). *în Ion Barbu: mitopoetica intregrării în unitate* (în *Exerciții de lectură,* Cluj, 1976), Marian Papahagi - căruia nu-i scapă nici caracterul in-individual al creației barbiene - asociază dominanta inițiatică a acesteia cu motivul, central, al *nunții;* într-un superb *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu* (Timişoara, 1980), Şerban Foarță demonstrează unitatea operei barbiene pe baza nucleului ei inițiatic; Dorin Teodorescu interpretează scenariul inițiatic printr-o „grilă" alchemică *{Poetica lui Ion Barbu,* Craiova, 1978), iar Mandics Gyorgy încearcă (din păcate, cu rezultate adesea discutabile în interpretarea textelor) să identifice structura volumului *Joc secund* cu o riguroasă axiomatizare a aceluiaşi scenariu inițiatic *(Ion Barbu. „Gest închis",* Buc, 1984). Dintre interpretările adverse acestui punct de vedere, singura care a dat naştere unei lucrări critice de valoare a cea textualistă, în Marin Mincu, *Ion Barbu - eseu despre textualizarea poetică,* Buc, 1981.
12. în *Pagini...,* p. 230.
13. I. Barbu, *Jean Moreas, în Pagini...,* p.129.
14. Pentru Al. Paleologu *(Studiul cit),* „Târziul indică timpul perfecționării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final". Dacă acceptăm însă ipoteza cunoaşterii participative, opoziția spirit-existență corporală şi teza ascezei spiritualiste, ca şi asocierea lui Barbu cu spiritualismul neoplatonic, se vădesc nefondate.
15. Ambiguu, textul lui Hippolytus a fost interpretat în două feluri: spicul e *„ cules* în tăcere" şi apoi arătat, sau spicul cules e *„ arătat* în tăcere". Prima interpretare, prezentă şi-n poemul lui Barbu, apare, spre pildă, în lucrările lui Walter Otto, printre care *The Meaning of the Eleusinian Mysteries* (1939), în *The Mysteries,* Paperes from the Eranos Yearbooks, Bollingen Series, XXX, 2, translated by Ralph Manheim, Princeton, second printing, 1971, p. 25. A doua interpretare, în G. H. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries,* Princeton, third printing, 1974; C. G. Jung, C. Kerenyi, *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis,* translated by R.F.C. Huli, Bollingen Series XXH, Princeton, third printing, 1973. Tipul de interpretare cunoscut de Barbu ar putea ajuta la clarificarea surselor care îi furnizează informațiile despre misterele eleusiene, informații foarte bogate, cu o serie de amănunte care vor apărea în alte poezii şi care provin, în ultimă instanță, din Hippolytus, Pausanias etc. Simbolistica
Fecioarei în opera lui Barbu (Fecioara Lumii - Kore Kosmou, după titlul unui celebru tratat hermetic) e studiată pe larg (din perspectivă alchimică însă) în *Lucr. cit.,* a lui D. Teodorescu, p. 110-111.
16. Ş. Foarță, *Op. cit.,* p. 114.
17. Identificarea a făcut-o Vladimir Streinu, în contextul polemicii violente pe care (alături de Ş. Cioculescu) a purtat-o cu Barbu în .facla", în 17 mai 1935, VI. Streinu publică aici *Adevărata bibliografie a Iui Arhimede Nastratin,* cu identificarea Hissarlikului.
18. Ş. Foarță, *Op. cit.,* p. 90. După Ion Pop, *Jocul poeziei* (Buc, 1985, p. 132), Isarlîk e o „cetate de spectatori" adică un spațiu al jocului estetic. După V. Ivanovici, timpul cetății e unul festiv, asemeni carnavalului *(Ion Barbu în „tradiția rupturii",* în *Caiete critice,* „Viața românească", 1981, nr. 6).
19. Semnalat de Ion Pop, în *Jocul poeziei,* p. 161.
20. Ultimul vers e citit[1] de V. Ivanovici *(Loc. cit.,* p. 129) în registru carnavalesc, astfel: CÂND CAD ÎNa CURge... Ceea ce nu face mai puțin plauzibilă interpretarea lui Mandics Gyorgy, *Op. cit.,* p. 413, care explică versul în registru mitologic: turcii văd în lună o fată purtând pe umeri o cobiliță.
21. Ion Pop *(Op. cit.,* p. 135) surprinde în *Nastratin Hogea Ia Isarlîk* semnificația autofagiei ca ,jnister".
22. I. Barbu, *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga,* ed., cit., p. 95.
23. *Ion Barbu în corespondență,* ed. Gerda Barbilian şi N. Scurtu, Buc, 1982, p. 116. Simbolistica inițiatică a verdelui e bine cunoscută, de vreme ce Graalul era tăiat într-un uriaş smarald. Pentru Barbu însă, medierea inițiatică rămâne onirică.

24. Astfel definită şi amplu comentată, împreună cu simbolistica *inelului si a încolăcirii,* în cel mai important studiu dedicat ciclului balcanic, studiul lui Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk - comentarii Ia ciclul balcanic al poeziei Iui Ion Barbu,* în „Viaţa românească", 1968, nr. 7.
25. Urmez descrierea metrului aliterativ întreprinsă de Jakob Schipper, *A History of English Verşification,* New York, 1971, p. 30 şi urm.
26. Despre cynghanedd, *Encyclopcdia of Poetry and Poetics,* Alex Preminger editor, Princeton, New Jersey, 1965.
27. Pentru anagramele lui Saussure, v. Roman Jakobson, *La premiere lettre de Ferdinand de saussure â Antonie Maillet sur Ies anagrammes, în Questions de poetique,* Paris, 1973 şi, în special, J. Starobinski, *Les Mots sous Ies mots,* Paris, 1971.
28. Tudor Vianu, *Ion Barbu,* Buc, 1935, p. 105.
29. Ș. Foarţă, *Op. cit.,* M. Papahagi, *Filologie barbiana,* în Critica de atelier, Buc, 1983.
192
193
30. P. Constantinescu, *Scrieri,* I, ed. Constanţa Constantinescu, Buc, 1976, p. 182.
31. N. Manolescu, *O interpretare,* în *Teme,* IV, Buc, 1983.
32. T. Vianu, *Op. cit.,* p. 89.
33. A. Einstein, *La Theorie de la relativite restreinte et generalisee* (mise a la portee de tout le monde), trad. par Mile. J. Rouviere, Paris, 1921, p. 87.
34. Ap. P. D. Ouspensky, *A New Model of the Universe,* New York, 1971, p. 73-74.
35. Variantele publicate de M. Coloşenco în „Manuscriptum", 1978, nr. 1, p. 112-113.
36. După Tzvevan Todorov, „limbaj polivalent", opus limbajului „monovalent" *{Poetica. Gramatica Decameronului,* Trad. P. Miclău, Buc, 1975, p. 57-59) - situaţie care interferează domeniul intertextualităţii, definit, spre pildă, de Julia Kristeva în *Problemele structurării textului,* în *Pentru o teorie a textului,* antologie şi traducere de A. Babeţi şi D. Şepetean-Vasiliu, Buc, 1980; Id., Zriu£iO3Tixr|. *Recherches pour une semanalyse,* Paris, 1969.
37. Despre ameţeală şi greaţa în faţa abisului ca o constantă a operei lui Poe, G. Bachelard, *L'Air et Ies songes,* ed. a 4-a, Paris, 1962.

OCHIUL CU DINŢI

1. CINA CEA DE TAINA

Critica a remarcat, încă de la apariţia primelor volume ale lui Nichita Stănescu, locul privilegiat pe care-l ocupă ochiul *{şi, consecutiv, privirea)* în lexicul acestui poet, al cărui raport cu lumea se vedea a fi, din începuturi, unul de contemplare a universului obiectualizat. Această componentă a lexicului poetic se cristalizează, curând, într-un motiv-cheie, expresie a relaţiei eului poetic cu lumea; „în modul de a aborda obiectele, pentru autorul *Necuvintelor* - consideră Eugen Simion - fundamentală este privirea" şi nu „pipăitul, sonoritatea, învăluirea, penetraţia şi absorbţia."[1] în măsura în care afirmaţia lui E. Simion poate să ne apară ca incontestabilă, adică în măsura în care *văzul* ne va apărea ca simţul dominant în cristalizarea relaţiei eu-lume, universul poeziei stănesciene se va înscrie în limitele ierarhiei intelectuale a simţurilor, pe care, în schiţa tipologică din primul capitol al acestei cărţi, am considerat-o caracteristică gândirii europene şi am întâlnit-o formulată încă din antichitate: văzul, simţul cel mai apropiat de gândire şi cel mai îndepărtat de obiectul său, adică de materie (pe care nu o atinge, nu o modifică şi cu care nu „se amestecă" în procesul perceperii), este considerat simţul nobil care păstrează subiectului privilegiul distanţei, al deplinei sale exteriorităţi faţă de obiect. în această ierarhie, în care distanţa subiect-obiect e principalul criteriu valoric, au apărut ca inferioare simţurile ce operează prin apropierea subiectului de obiect, apropiere ajungând, în cazul celui mai umil dintre simţuri, cel gustativ, la distrugerea obiectului, la încorporarea, absorţia
194
195
lui în subiect în cadrul percepţiei, devenite, în egală măsură, cunoscătoare şi distrugătoare. Dacă plecăm însă de la o premisă opusă, criteriul *diferenţei,* al *distanţei* şi al *exteriorităţii* poate fi înlocuit prin acela al *participării* (supremă apropiere, condiţionată de fuziunea, de raportul de interioritate al subiectului cu obiectul). Acesta este, în mare măsură, cazul gândirii mitice: misterele eleusine sau taina eucharistiei (rituri în religii ale vegetalului) au ca principiu de iniţiere (de cunoaştere metafizică aşadar) absorbţia *hranei,* trup material al divinului (al ideii), pe care subiectul îl cunoaşte nu prin contemplare, nu din afară, ci prin încorporare, prin participare. în *Fenomenologia spiritului,* Hegel vedea în misterele lui Ceres şi Bachus o formă a „disperării de realitatea lumii sensibile". Sacralizarea hranei în ritualurile iniţiatice anulează ierarhizarea ciceroniană a simţurilor, întemeind cunoaşterea nu pe un principiu intelectual şi individualist (cu premisa separaţiei subiect-obiect), ci pe unul existenţial

(participarea, cu idealul identificării) şi făcând astfel din cunoaştere o trăire organică[2].
Ierarhia simţurilor nu este, deci, numai o problemă de psihologie sau de gnoseologie; în ultimă instanţă, ea este o problemă de natură ontologică. Preferenţierea unui simţ este legată de felul în care este resimţit şi conceput raportul eu-lume: dacă structura universului e dominată de principiul diferenţierii, ca-n individualismul intectualist european, separaţia subiect-obiect va duce la conceperea ochiului ca organ nobil şi a văzului ca simţ privilegiat; dacă, dimpotrivă, structura universului e dominată de principiul identităţii, fuziunea subiect-obiect va vedea în participare suprema formă de cunoaştere, sacralizând actul alimentar. Or, după cum am văzut[3], epistema secolului nostru instituie un univers dominat de principiul identităţii, în care poziţia subiectului nu mai e de spectator, ci de *observator-participator,* reactivând astfel, cu argumente
196
diferite (furnizate în primul rând de fizica subatomică), relaţia eu-lume specifică şi gândirii mitice. înscriindu-se în această epistema, Ion Barbu definea poezia ca o formă specifică de cunoaştere **participativă** - „cunoaşterea-locuire" celebrată în *Veghea lui Roderik Usher.* Pe aceeaşi linie, poetica stănesciană e o perpetuă meditaţie asupra statutului „eului" şi asupra relaţiei sale cu lumea - relaţie meditată prin cuvânt -, iar poezia stănesciană tematizează această relaţie prin dialectica *vedere - devorare, înghiţire.*
Motivul privirii e, indiscutabil, o permanenţă a universului poetic al lui Nichita Stănescu, deşi văzul apare ca un simţ cu privilegii necontestate doar în primele sale trei volume; începând cu // *elegii,* o dată cu tematizarea „diferenţei", a „rupturii" se insinuează un nou motiv poetic, complementar privirii, şi care va deveni dominant în volumele următoare: *foamea.* Rămânând, deocamdată, în universul privirii, în universul *instituit prin privire ca-n Enghidu* („Mi-am întins privirea şi ea a întâlnit un copac. / şi el a fost!"), e de remarcat covârşitoarea lui dimnsiune *vizionară,* rezultat al tensiunii dintre vedere şi viziune, specifică poeticii romantice şi postromantice. Susţinută de „lăuntrul ochi", cel care vede, în întuneric, cuvântul („Desigur m-ai greşit c-un ochi mai mult / lăsat la mine-n întunerec / de văd cu el de mai demult / cuvântul greu cu care ferec" - *Lăuntrul ochi),* viziunea este *Vederea în acţiune,* pentru care trupul trecător e doar un suport necesar, un instrument, în sine întâmplător, şi ca atare ameninţat cu distrugerea concreteţei sale accidentale:

în mine e un ochi înlăuntrul meu
Şi chiar dacă mă spinteci,
el,
ochiul dinlăuntrul meu, nu va curge-n afară.
197
El este vederea în acţiune.

Ea vede. Eu sunt orb. Ea vede.
Ochi în triunghi?
Nu.
Triunghi în ochi[4], şi vedere
în acţiune
....
El e abstract, e atât de abstract
încât
existenţa mea concreta
trece printr-un mare pericol.

Viziunea se naşte, ca-n *Descripţie,* în spaţiul unei temporare orbiri, al unei scurte absenţe din „existenţa noastră concretă":

Ea mergea mândră, suavă, împiedecată printr-un pasaj de lei cu aripi
- Unde te duci tu, am întrebat-o, unde te duci tu?
- Unde să mă duc, nu vezi că stau în braţele tale, orbule?

Ochiul poate, atunci, stânjeni „dorinţa vederii"[5], care transgresează specificul simţurilor devenind „un fel de văz cam sunet şi neclar / un fel de stare demiurgă" *{Zbor lent).* încă din *O viziune* a sentimentelor, fiinţa întreagă era imaginată ca suport al privirii („cu mine însumi uit, / folosindu-mă ca privire" - *De-a sufletul),* al privirii care, în *Necuvintele,* va „lupta" cu ochiul *(Lupta ochiulu cu privirea)* şi care va ajunge să cotropească întregul truj în *Contemplarea lumii din afara ei,* prin

ochii care au început să crească anapoda
pe tot cuprinsul ființei noastre,
ochii din nări şi din degete,
ochii groşi din călcâie
precum şi ochii
pe care-i eliminăm tot timpul din noi
sub ciudata înfățişare a cuvintelor
şi a strigătelor.

Atunci când nu ajunge la transfigurare vizionara, vederea se asociază *conştiinței rupturii* şi vidului pe care această ruptură îl instaurează în miezul existenței („Cel mai gol loc din lume e ochiul" - *Pe harta unui miros).* Privirea trează, ochiul în contemplare din *A treia elegie* e vidul însuşi („Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru / ca un tunel"), pentru că vederea înstrăinează lumea prin spațiul ei de gol şi absență („Vederea nu e altceva / decât absență, / necomunicare" - *Prin simpla luare),* dându-i alteritatea „priveliştii", a „acel(ui) altceva, mereu şi întruna, / decât acelaşi mine însumi, / mereu şi întruna" *(Invocare).* Despicată prin vedere, lumea pare a tânji după plenitudinea pierdută; obiectele, alungate de privire în absență, deschid la rândul lor ochi cu care ne privesc, transformându-ne în obiecte:

Omul-fantă vine şi vede.
Nu se ştie dacă între ochiul lui
şi ochiul lucrurilor
există vreun spațiu pentru vedere
Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună, deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți.
Nu se ştie cine îl vede pe cine.

(Omul-fantă).
199
Din mişcarea cezariană („veni, vidi, viei"), omul-fantă nu mai realizează decât primii doi timpi; privirea nu mai înseamnă victorie a subiectului asupra obiectului, pentru că ea nu mai e un privilegiu al subiectului, reificat la rându-i de „ochiul lucrurilor" şi decăzut la situația anonimă a celui desemnat printr-un pronume relativ sau nehotărât. începând cu 11 *elegii,* tradiționala relație subiect-obiect e aşadar modificată: demnitatea de contemplator îi e, foarte adesea, retrasă subiectului, care nu mai priveşte, ci *este privit,* transformat deci în obiect al unor priviri tulburătoare uneori, ascunse alteori; priviri ale obiectelor (ca-n epifania ratată din splendidul *Tablou cu orbi),* priviri ale ființelor din celelalte regnuri, priviri cosmice ale stelelor etc.[6] multiplică la infinit „punctele de vedere", perspectivele[7], şi obiectualizează subiectul retrăgându-i vechile sale privilegii, aruncându-l în miezul dramaticei dialectici a ființei. Universul întreg devine privire: un râu poate fi un „şir / nesfârşit de ochi privitori / multiplicând luna-n delir / înotând printre nori" *(Şirul de ochi);* ninsoarea e o prăbuşire de „Ochi rostogoliți în canale", un asalt al priveliştilor străine, „izbind în ziduri până devin nefireşti, / oarbe şi fără stăpâni", o prăbuşire de „înfățişări ale lumii fără de sine, / micşorată, fugară" *(Ninge cu ochi);* noi înşine nu suntem decât imagini trecătoare, care „ningem" în *Marele ochi al iernii,* stăm „înlăuntrul unui ochi / văzuți din toate părțile" *{Cântec,* în volumul *Un pământ numit România)* sau, fructificați[8], „Atârnăm / de capătul unei priviri / care ne suge" *(A treia elegie).* Din obiect „fructificat" de priviri străine, ochiul deposedat de privire, ochiul eului care se ştie breşa de neant din inima ființei („omul-fantă"), poate deveni „fereastră", „sticla" transparentă prin care trec, întâlnindu-se, priviri

pentru care el rămâne pură absenţă; e ceea ce Nichita Stănescu numeşte *Vitrificam:*
200

A început să se vadă prin tine. Uită-te, ochiule, uită-te, eşti mult mai dur ca altădată şi mai nevorbitor...

„Vitrificat", eul păstrează doar memoria fragmentară a unor „vechi priviri" care l-au străbătut, trăind, într-un *Papirus cu lacune,* „durerea transparentă / de sticlă, de geam", durerea de a fi „străpuns" de priviri întotdeauna străine, niciodată dispuse să-i recunoască existenţa, să-l trateze altfel decât o pură absenţă. în splendida carte a morţii care e *Noduri şi semne,* „vitrificarea" e asumată ca un început de nefiinţă:
Cum te uiţi la o eclipsă de soare printr-un geam afumat, tot astfel se uită prin mine ochiul din spatele meu, opal spre ochiul fix din orizont, oval...
(Senin 7).
De la privirea care instituia, victorios, lumea, la obiectul „fructificat" de priviri străine şi, de aici, la pura nefiinţă „vitrificată" - spaţiu transparent prin care privirile lumii trec -, aceasta e devenirea eului în poezia lui Nichita Stănescu, aşa cum ne-o dezvăluie - deocamdată parţial - motivul *ochiului.* Acestei deveniri i se sustrage un singur caz - cel al „stării cântecului", care însemnează reunificare a lumii prin conjuncţia vederii cu un ochi străin:

Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?
Ai putea tu să fii văzul meu?
Ai putea tu să fii dacă dintr-o dată
s-ar deschide un ochi -,
te miri cine ştie unde,
te miri cine ştie când?
Orbul de mine te întreabă
poţi tu, poţi tu să fii privirea mea?
(Starea cântecului),
201
Universalizată, „starea cântecului" declanşează un balet aiuritor, în care ochii fac schimb de vedere sau migrează, ei înşişi, în cele mai neaşteptate orbite, anulând, cu uimire, alteritatea, asumându-şi, la propriu, *punctul* de vedere al celorlalţi:
Pietrele deschid un ochi de piatră,
oasele deschid un ochi de os...
E un schimb de ochi mereu în aer.
Ochiul de pisică trece-n frunze.
Frunzele foşnesc cu dulce vaier
în orbitele pisicilor lehuze.
Eu rămân cu pleoapele deschise, aburite.
Ochiul meu sticleşte-n turnul primăriei,
şi, deodată, simt cum prin orbite
cu un prunc în braţe-apar statuile Măriei
(Orologiul cu statui).
Pe o altă linie de evoluţie, motivul privirii se opune mai întâi, se contaminează mai apoi cu acela al foamei. O precizare e însă necesară: atunci când opun privirii foamea, mă refer la structura universului tematic al lui Nichita Stănescu şi nu la modul de structurare a imaginii. în acest ultim sens e adevărat că imagistica sa e mai degrabă vizuală decât - să zicem - auditivă. Dar chiar şi în acest ultim sens (adică în structura imaginii) pătrund adesea în poezia stănesciană senzaţiile furnizate de simţurile „inferioare", producând o imagistică „gustativă" (luna răsare „singuratec şi amărui" în *Ceas cu lună;* trupurile sunt „sărate", uneori sărate „cosmic", „cu iuţi meteoriţi" -*Deci voi sta* -; femeia poate fi „Regina mea de negru şi de sare" - *Viaţa mea se iluminează* -; „pupila neagră" este „ca o beregată" - *Greaţa* - etc.) sau o imagistică olfactivă (v. frecvenţa epitetului „binemirositoare"), aceasta din urmă tematizată şi motivată de poet, în *Cartea de*
202

recitirâ, prin interpretarea aromelor ca *semne* dintr-un alt limbaj, din limbajul gândirii mitice mai întâi: „Ce semnificație are mirosul teiului? E un imn, e un semn, e un ritual, un limbaj infinit mai nuanțat (Nu percepeau vechii indieni divinitățile prin miros?)"[9].
La nivelul structurii imaginii, confluența a ceea ce vor deveni motivele *privire-foame* apare anticipată într-o poezie din volumul *Dreptul la timp:* „înfometatele vânturi (...) / *mi-ar muşca privirile rătăcitoare, I* mi-ar smulge din ele / trupurile tale iubite-ndelung, / mângâiate, adulmecate, văzute..." *(Dureroasa ninsoare).* Privirea cosmică, cea care ne transformă în obiecte, îşi asociază, în *A treia elegie,* şi funcția devoratoare prin care ne „fructifică", sacralizându-ne ca hrană a invizibilei guri („Suntem fructificați. Atârnăm / de capătul unei priviri / care ne suge"). Chiar când subiectul redevine cel ce priveşte (şi nu obiect privit), ochiul, uneori „împodobit cu dinți", primeşte atributul voracității, devorându-şi obiectul, transformând lumina sau imaginea în hrană: „Ochiul meu are dinți, el este o gură" *(înființare);* „Mâncând raza de la stele / ochii mei, burțile mele ..." *(Baladă,* în *Operele imperfecte).* O „aură de dinți" ajunge să împodobească, imprevizibil, totul: creştetul *(Axios! Axios!),* inima („inima cu dinți, inima cu bot" din *Flacăra sună),* ochii, urechile („Omul are multiple guri, concrete şi abstracte. Ochii lui, urechile lui, nările lui, creierul lui chiar sunt guri înfometate de diferite feluri de hrană, concretă sau abstractă"[10]) - punând toate punțile de legătură între eu şi lume sub semnul voracității şi punând, de asemenea, relația „sinelui" cu „şinele" despicat, rupt, alungat („Smuls din copilăria comunicării / sinelui cu sine" şi devenit „celui mai cel sigur / făcând nuntă tristă / cu ce nu există" - *în grădina Ghetsimani)* sub semnul autodevorării: inima îşi mănâncă „sângele cu suflet" (Lupta inimii cu sângele); trecerea apare, şi ea, ca autodevorare („Desigur, încep să mă duc şi eu / Şi ca o gură pe mine
203
însumi mă muşc" - *Simt cum),* ca o autodevorare ce reface întoarcerea sinelui în sine, anulând „ruptura" naşterii, închizând linia dreaptă încerc („Să ne mâncăm crucile / de foame! / Să mâncăm totul / de foame./ Să ne obosim gura / până la cerc. // Ah! Tu, fioroasă şi frigurătoare / linie dreaptă!" - *Bogdan Bogdanovic din Bogdaniâ[1]).* La modul abstract, trecerea apare ca foamea de sine însuşi a verbului *a fi,* ca foamea neantului de existență („Ce poveste! / Este / a fost mâncat / de către nu este" - *Ziceți).*
Lipsită de însemnul voracității - al „aurei de dinți" -este doar starea lipsită de orice însemne, starea de increat sau, la nivel individual, starea prenatală, necomunicantă, a cărei dureroasă nostalgie dă tonul *Operelor imperfecte,* şi beatitudinea copilăriei embrionare, sieşi suficientă, visată în *Greața* ca stare paradisiacă, neatinsă de morbul alienării:
O, dar de însuşi şi de nemâncare lăsat lucios, lăsat febril, e-această necontinuare de-a fi perpetuul copil născut fără de gură, fără de dinți la pleoape şi urechi, făcând cu sine şinele întruna de nemaidespărțit perechi.
L-a celălalt capăt al existenței, cadavrele, „cu maxilarele deschise şi pline de pământ", alcătuiesc tabloul grotesc al ieşirii din foame, într-o poezie din apocalipsa inversă care e *în dulcele stil clasic,* poezie intitulată chiar *Era cu neputință să le fie foame.*
Postulatul foame = existență (‚foamea este modul nostru de a fi"[12]) contaminează şi tema cosmogonică. *Confesiunea răului visător* tratează această temă în registrul ludic: naşterea şi moartea cosmosului apar aici ca rezultatul combinării între visul neființei care generează multiplul (nimicul
204
visează cifra zero, care visează cifra unu, care visează „iarba şi capra", care nasc, din vis, „patru copii" - adică multiplul) şi foamea multiplului, care duce la reîntronarea nimicului (cei patru copii devorează iarba, apoi capra, apoi se mănâncă între ei iar supraviețuitorul se autodevorează, reinstaurând starea primordială, cea de „absolut nimic"). Aceeaşi temi e tratată în registru mitic în *Scriptură:* cosmogonia apare acum ca o interpretare panteistă a creațiunii biblice, zeul risipindu-se în înfățişările multiple şi contrarii ale lumii, singurele accesibile cunoaşterii noastre, căreia îi e interzis accesul la adevărul totalității:
Bătrânul doarme-n risipire

Ceva din carnea lui se face sevă şarpe si mar;
un fel de-a fi Adam şi Eva, hrană goniților din adevăr.

Odată abandonată starea divină de increat, odată intrat în existență printr-o dureroasă naştere

(„Ruptură") şi prin instituirea diferenţei, existentul - cosmos sau individ, spirit sau materie - se supune *legii* universale, care e foamea: „Da, şi sufletul este de mâncare. Da, şi al meu suflet, Psyhe, imită hrana. Legea adică"[13]. „A da de mâncare din mână", adică a rupe, a perverti legătura directă, necesară, a gurii cu trupul ce-l hrăneşte, desemnează îndepărtarea tragică a fiinţei umane de imediateţea legii existenţei cosmice şi apropierea ei de conştiinţa morţii:
Te-ai înstrăinat de mine, mamă, nu-mi mai dai din ţâţă de mâncare, ci din mână...
A devenit de lemn sânul tău, mamă, masă cu pahare, sfârcul ţâţei tale.
205

Dă-ne, mie mamă, şi prietenilor mei de băut şi după ce ne saturăm setea de viaţă dă-ne de murit, mamă.
(A-mi da din mână de mâncare).
în ludic-catihetica *Repede ochire asupra animalelor,* legea foamei universale apare formulată apodictic, cu voite stângăcii imitând tonul cărţilor de înţelepciune, în care legea răsare ca suma uimit sfătoasă a experienţelor („Animalele trăiesc pe câmpia plată / mâncându-se între ele toate deodată, / ba mâncând şi plantele care trăiesc pe câmpia plată / de toate felurile şi deodată"). Una din *Pastoralele* ciclului *Axios! Axios!* (VI) creionează „idilic" imaginea morţii frumoase, ca act de sacrificiu şi (re)integrare:

Mai bine să mori mâncat risipit şi adâncat în pântec de lup flămând...
Dialectica foamei e rezumată în acelaşi ciclu (III) Lăsat pradă, lăsat la buna vedere, apt de a fi hrană, însumi - înfometat...

Eul (conştiinţa) depune mărturie asupra existenţei doar în măsura în care şi-o încorporează, devorator („Dinţii mei, prietenii cartofilor / depun mărturie despre gustul lor"), pentru că
Destinului meu îi e foame,
destinul meu se hrăneşte cu alte destine.
El se hrăneşte ca să fie hrană la rându-i
ca să fie hrană altui destin
cu mult mai mare.
Numele acestei mişcări de refacere, prin încorporare, a unei totalităţi organice este *jertfa.* în *Jertfa şi arderea de*
206
tot nimeni nu se poate sustrage - decât aparent - actului sacrificial: preoţi ai unui zeu canibalic, îi jerfim, pe înalte ruguri, pe cei asemenea nouă - şi asemenea lui -, adică animalele, pentru a hrăni mai apoi, deveniţi pământ, tăcutele plante cu rădăcini în mit şi în netimp. Din perspectiva întregii vieţi cosmice, jertfa devoratoare nu înseamnă de aceea ucidere, ci perpetuarea prin încorporarea în trupul ei veşnic viu - ne dă învăţătură puricele verde de plantă, iniţiat în misterul identităţii totului, în „noima" ascunsă a exi'stenţei:
Ce crezi tu, că dacă sunt păsări
raţe albe, bunăoară,
şi dacă este iarbă
şi câini şi frunze,
ce crezi tu, că ele sunt fără noimă?
Tu nu te-ai întrebat unde sunt trupurile păsărilor moarte?
In burta câinilor vn, desigur...
Ce crezi tu
atunci cânt tai o oaie
tu crezi că o omori?

Puricele verde de plantă strigă la mine: Nu există decât o singură viaţă mare...
(Dialog cu puricele verde de plantă).

Emblema grafică a acestei eterne regenerări a „singurei vieți mari" prin perpetuă autodevorare (care înseamnă vedorarea „circulară" a existentului trecător) e, pentru Nichita Stănescu, o variantă a Ouroborosului, prezentă în desenele cu care poetul îşi ilustrează volumul *Respirări:* un ouroboros alcătuit din 6 lupi, înlănțuiți în gestul comun de a devora şi de a fi devorați - 6 boturi înghițând, fiecare, trupul ce-i stă în față şi părăsindu-şi trupul spre a fi înghițit, 6 trupuri închise într-un cerc ce pare a reface „sferecitatea realului".
207
Ca lege a existenței, foamea înseamnă o dublă mişcare: o mişcare de distrugere (în timp) a diferenței, a individualului, a părții, şi o mişcare de depăşire a distrugerii, de încorporare. în accepția sa existențială, care îl sacralizează, actul alimentar este, concomitent, distrugător şi integrator; în cuprinsul său, individul este, concomitent, distrus şi „fructificat", asimilat de totalitatea organică din care l-a smuls „ruptura" naşterii („Când zeul mă-nghite, zeul încă viu, / prăbuşit în burta-i ca-n fântână, / parte chiar din carne-i am să fiu / damf, şi chiar idee, o fărâmă" - *Deci voi sta).* Devorarea ca lege ontologică desemnează spațiul existenței ca un spațiu al tragicului -din perspectiva individului, etern sacrificat -, dar nu ca un spațiu al absurdului, căci jertfirea legică a individului înseamnă şi „fructificarea" lui. Foamea ca lege a existenței este una din temele centrale ale splendidului poem *Contemplarea lumii din afara ei.* Contemplat din dubla perspectivă exterioară existenței a celui eliberat de ea prin moarte *(Cel care a murit despre cel care nu s-a născut)* şi a increatului *{Cel care nu s-a născut despre cel care a murit),* pământul este spațiul tragic în care ia naştere timpul (făcând posibilă conjugarea verbului *a fi)* şi diferența („Aici e singurul loc tragic / pentru că domneşte unu, iar nu zero, / pentru că domneşte singurătatea, / iar nu nimicul, / Pentru că domneşte moartea, / iar nu neființa. / Aici domneşte deznădejdea, / iar nu vidul"). Ochi cosmic, pământul e totodată spațiul conştiinței tragice, mântuită şi alinată prin *cântec,* - cântecul care face să nu mai fie / ceea ce este / şi să apară în ființă / ceea ce încă nu s-a născut". Tema cântecului mântuitor este tocmai legea universalei devorări: „Spune-ne cum ne mâncăm unii pe alții, / i se spune: - şi fă-ne să plângem". Pământul e „zona cosmică" în care „toți se mănâncă pe toți / Neîntrerupt, toți se mănâncă pe toți", în care „totul nu este decât o nesfârşită / cină cea de taină", în aşa fel
208
încât „de departe, de foarte departe / nu străbate în cosmos / decât un fin murmur / de fălci şi mandibule". în acest amestec universal (din care ia naştere, pentru cosmos, timpul) există totuşi o „oarecare ordine", ironic consemnată: ‚3unăoară totdeauna când cineva mănâncă / altcineva este mâncat".
Ordinea în act dă naştere *sărbătorii,* instituționalizare cosmică a jerfei: „Orice sărbătoare este masa pe care cel care a învins îl / mănâncă, în talgere de aur, pe cel învins" *(învățăturile cuiva către fiul său).* O variantă a sărbătorii este *ospățul de nuntă,* asociat, în *Săgetarea cerbului stretin şi harponarea peştelui Vidros,* cu *vânătoarea.* Punctul de plecare al poemului lui Nichita Stănescu este o veche baladă a *Vidrosului*[4], a pescuitului periculos şi interzis sub amenințarea morții. In balada populară, Antofică, fiul lui Vioară - vătaful pescarilor - tânjeşte, la masa-ntinsă a tatălui său, atins de dorul nuntirii visate, pe care n-o poate săvârşi decât capturând un peşte de o fabuloasă urieşenie:
Numai d-un peşte mare m-oi alegea
Şi dă treabă mi-oi vedea:
Cu oasile
Să-mi căpriorez casile,
Carnea - nuntă să nuntesc,
Solzii-afar' să le-nvălesc,
Sângiile - năutru să li jugrăvesc...
Vioară ştie însă că fiul lui tânjeşte după ceva inaccesibil muritorilor şi că dorința lui înseamnă pieire pentru ființa umană, căci peştele uriaş trăieşte numai „la Vidrosu cel adânc":

De la Vidrosu să nu te duci Că ie apă veche şi spurcată Şi dă peşte lăudată, Pă cine-apucă nu mai scapă,

209
Că-i Vidrosu d-ăn adânc Cât din cer până-n pământ, Nimenea nu-i dă de fund Doar de Vidră mi-e ştiuta...

Vidrosu, adânc cât din cer până-n pământ, este tainic spaţiu acvatic germinativ („dă peşte lăudat") şi, în acelaşi timp, ucigător, devorator, interzis fiinţei umane, deschis doar marelui pescar din lumea animală, care e Vidra.
Poemul lui Nichita Stănescu reţine din balada populară asocierea nunţii cu sacrificarea peştelui uriaş, al cărui trup va fi încorporat (prin ospăţ nupţial şi prin întemeierea casei) exisenţei celui ce l-a jerfit. Pe această sugestie baladească se grefează apoi un motiv obsedant al ontologiei stănesciene, în care substanţa unanimă a existenţei e lumina („Omul este un accident al luminii. în acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală"[15]), iar formele diferitelor existenţe sunt „structurări" ale luminii care se deosebesc unele de altele prin „viteză" - sunt, adică, grade diferite de încetinire a vitezei luminii, ca-n *Câteva generalităţi asupra vitezei:*
Ne diferim unii de alţii prin viteză. Ne este comună numai singurătatea.
Viteza de existenţă a unei pietre
e mai lentă decât viteza de existenţă
a unui cal...
Nostalgia reciprocă a încorporării regnurilor diferite e nostalgia reîntregirii fiinţei, dobândind „privirea" celuilalt prin încorporarea vitezei lui de existenţă. în *Luare,* nostalgia eliberării de „singurătatea" diferenţei se traduce ca nostalgie a morţii prin „îmbrăţişarea" unei existenţe cu altă „viteză", care te poate „înrădăcina":

Tu n-ai să mă laşi, **nu,**
nu, nu mă lăsa . i.
frate plopule, frate! f. >;. K
Vin şi îmbrăţişez cu **repedea ntea viaţă** '
viaţa ta lentă : ij< - ' •'-
N-ai să mă laşi, " '"- '
nu, aşa că nu? ' ' ' ''' '
• *Si* . <\j.
şi atât de puţinul punct **comiih amândurora** o să-l faci de sărbătoare... ' ' '*" Mi-e somn, frate.
v .'>'
înrădăcinează-mă tu, ' "
înrădăcinează-mă.

în *Săgetarea cerbului stretin..N'\&io%w* e fiinţa cu cea mai lentă viteză de existenţă (,Aşa cum faţă de mişcarea omului / mişcarea ierburilor pare înceată, / aşa cum faţă de mişcarea brazilor / mişcarea pietrelor pare înceată / mai încet decât starea pe loc a pietrii / e râul Vidros în care înoată peştele Vidros"), iar cerbul stretin e fiinţa cu cea mai repede existenţă („Aşa cum faţă de mişcarea stâncilor / mişcarea arborilor pare iute ca raza / Aşa cum faţă de mişcarea petalelor florii / mişcarea omului pare iute ca raza, / iute ca raza faţă de mişcările omului / e alergarea cerbului stretin"). A săgeta cerbul stretin şi a harpona peştele Vidros înseamnă a „schimba timpul" nostru („Haideţi, vă zic, să vânăm cerbul stretin / schimbându-ne timpul şi răsucindu-ne secundele"; ,.haideţi, vă zic, să pescuim peştele Vidros / îndreptându-ne timpul şi întinzând secunda") şi a *încorpora* prin ospăţ nupţial formele extreme ale existenţei („Din oasele lui să ne facem stâlpi de casă / Din pielea lui să ne facem acoperise / iar carnea lui s-o mâncăm înăuntru / la nuntă"). *Săgetarea cerbului stretin* ..., poemul ce încheie „iliada" fiinţei care

e *Epica magna,* celebrează *vânătoarea* şi *ospăţul ritual* ca forme de reintegrare în unica, devoranta şi devorata existenţă. Anulând diferenţa prin *luptă* şi *de votare,* transformându-l pe „altul" în „acelaşi" prin asimilare, foamea furnizează un model ontologic de tip organic, opus modelului intelectual care concepe întregul ca sumă a părţilor. Un asemenea model ontologic de tip intelectual, opus celui organic, l-ar putea reprezenta *mecanismul* ca adiţionare de părţi coexistente. Cu acest model

-geometric - (e adevărat, reinterpretat) polemizează poetul în ciclul *Cercetarea lui Euclid* din volumul *Laus Ptolemaei.* în viziunea atribuită lui Euclid - cel „certat" tocmai din această cauză -, partea -individualul - predomină asupra actului vital („Ai nemurit dintele / dar nu şi muşcătura" -*Certarea...,* IX),compunerea predomină asupra absorbţiei şi, de aceea, substituind încorporării însumarea, „Nici un lucru nu poate să ocupe acelaşi spaţiu în acelaşi timp cu un alt lucru" *{Postulatul* iniţial, *Fals citat din Euclid).* Mizând pe dublul sens al verbului a *(se) îmbuca* (1. a se devora, a se înghiţi; 2. a compune un angrenaj prin îmbucarea părţilor), poetul contemplă universul euclidian ca pe un angrenaj cu roţi dinţate care „se îmbucă" pentru a compune „oribila" sferă, corpul a cărui *existenţă* e pusă la îndoială („Dar să existe sfere, oare?" -*Certarea...,* X). în dosul modelului intelectual al mecanismului, polisemia verbului „a îmbuca" şi imaginea roţilor dinţate,resimţite ca nişte monstruoase, vorace *roţi cu dinţi,* reactivează, ameninţător, în subtext, modelul organic al universului:
Ah, trupule, ah, copacule, ah, iarbă cu verde, ah, iepure, compunându-ne, îmbucându-ne, roţi dinţate, asimetrice, gândule.
(Certarea lui Euclid, VIII).
212
în interiorul modelului organic al universului, *a devora* şi *a fi devorat* sunt situaţii perfect echivalente, deci reciproc substituite. în ultimă instanţă, în această fină ronţăială generală, „nu se ştie cine mănâncă pe cine" *(Omul-fantă),* pentru că nimic nu mai diferenţiază subiectul de obiect. într-un *Cântec din Oul şi sfera* (o, suavitate idilică a titlurilor!) formula convenţională a unei invitaţii la masă („vino mâine la prânz / la noi la masă"), grefată pe tema (•aproximativ citat shakespearean) „ce greu e să fii tu însuţi", declanşează reactivarea în conştiinţă a legii: „Şi tu rânjeşti pentru că masa eşti chiar tu". Poţi fi devorat de *Ideea cu gură,* opunându-i nu existenţa ta individuală, pe care o absoarbe, ci scheletul moştenit al limbajului, mai apropiat de natura ideii, os (schelet stabil) al existenţei:

Eu sunt mâncarea unei fiinţe.
Sunt devorat. Ultimele
le aud sfărâmându-se-n dinţi
cuvintele mele,
ca nişte oase ale foştilor părinţi.
Poţi fi „păscut de cai fantastici" *(Ciudă pentru prea puţinele sentimente exprimate în jurul ideilor)* sau de „calul soarelui" *(Cireşar),* poţi fi „pâinea" unei alte, neştiute, fiinţe *(Somnul şi trezia, Baladă din în dulcele stil clasic),* poţi fi mâncat de o „foame abstractă" *(Cartea de recitire)* care „şi-a făcut patul / în existenţa" ta *{Căderea oamenilor pe pământ)* şi te devorează - şi aici foamea e numele zeului absent („Ah, dar amplă limba ta, / ce pat dulce, ce saltea / Dar şi eu, sacră mâncare / Doamne-n burta dumitale" - *Hrană).* Poţi fi „Soi de mâncare / la un bot căscat de zare" *(Feluri),* poţi fi pescuit, de sus, cu momeala
213
frunzelor coborâte în undiţe din înalt *(Gladiatori pe frunze),* poţi fi muşcat de *Steaua scrisă* a lui A FI, poţi fi muşcat sau lins până la sânge de înfometaţii câini ai luminii *(Atmosfera),* poţi fi „băut" de zeu, otrăvindu-l *(Pe fondul foarte verde al ierbii)* sau poţi da naştere, ca fum de jertfă, unor imnuri de laudă, tu hrana încet rumenită pe frigarea timpului, tu, jertfă şi preot al lui Cronos, zeul devorator:
Vai, voi sfârâi pe o tingire
şi sărat voi iuţi meteoriţi,
hrană pentru alt-naltă fire
de flămânzi din foamea mea veniţi...
(Deci voi sta);
El se bucura de simţul
că este hrană,
că este de mâncare

De aceea el
zăcea întins pe timp
ca pe-o frigare
Se ridicau din el
în sus, ca un fum de jertfă,

cuvinte de neânțeles
cum sunt acestea:
Doamne, Dumnezeule
coif al înțelepciunii,
sabie a puterii...

(Eu, adică el)

Realitatea - şi individualul - e astfel hrana perpetuă a ideii, a unei transcendențe goale, absorbitoare. O „foame abstractă" îl bântuie pe „sunt" din cea de a zecea elegie. Ideea - sau cuvântul - devorează materia, în-sinele, având
ca simbol central, la Nichita Stănescu, *piatra:* linse de cuvânt, *Mizerabilele pietre* „dispar numai în dinții silabelor". Conceptul (şi semnul său, încă o dată rupt, scrierea) instituie o foame cosmică, „ospățul sideral" în care ‚A îl va mânca pe ii şi pe al" *(Flacăra sună).* Conştiința umană poate deveni centrul absorbitor al neființei, în care existențele, percepute senzorial, se prăbuşesc ca-ntr-o foame a infinitului de finit:
Puterea mea de a nu fi- e atât de mare încât în locul unde stau se naşte un con se naşte o gură cu colți albi, absorbitoare.
Şi cad în ea
Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul,
ca-ntr-o foame nesfârşită şi adâncă
din pântecul meu tras mutată
până-n locul
pe care şi l-a dat de centru Infinitul

(Invocare).
Foamea de realitate a transcendentului gol îşi află complinirea în foamea de idee a existenței individuale - şi astfel „pământescul / mănâncă de foame cerescul" *(Mit),* conştiința devorează, în loc de pietre, „ecouF'lor *(Pieue de mâncare)* sau, în loc de pământ, *Recele echilibru al stelelor,* iar ‚Jupul singuratic", „lupul Cristului / creieru ametistului / şi ninsoarea tristului" - simbol romantic al poetului - cei care „visând în vis adoarme / dintr-o foame, dragă doamne, / cu care l-ai otrăvit / de din sus din infinit", se hrăneşte cu îngeresc „creier de mătasă" sau cu stânca din „visul visului", născând, din această foame, poezia („leapădă / o lebădă. / Cântec drag de lebădă").
Foamea, care ne-a apărut până acum ca lege a existenței într-un model ontologic de tip organic, are în poezia lui
214
215
Nichita Stănescu şi o a doua semnificație - aceea de expresie a unei forme vitalizate a cunoaşterii (de vreme ce şi „gândirea este o formă a foamei"[16]); tema foamei va furniza deci un model gnoseologic de tip organic, „Mănânc libelulele pentru că nu le înțeleg" *{Mâncătorul de libelule)* însemnează, dincolo de formula aparent absurdă, asimilez ceea ce nu pot cunoaşte rațional, „mănânc" neânțelesul pentru a-i anula alteritatea tulburătoare, pentru a mi-l subordona prin integrare în această ordine vitală - dacă nu intelectuală - a lumii. „Lumea" lui Nichita Stănescu nu e absurdă; ea mişună de „semne",dar semne cele mai adesea neânțelese. „Legea timpului", „necitită... poate fi mâncată" *{Anatomia, fiziologia şi spiritul).* Pentru cei care „n-au ştiut să citească / leul în alergare / că literă preeste şi zeiască" *{Clipa cea repede),* rămâne cealaltă cale de înțelegere a lumii prin asimilarea ei: hrana. Sacralizată, ea va da, pentru Nichita Stănescu, sensul *comunicării* ca „împărtăşire"din / cu trupul ideii: „Ce neasemuit sună în sfânta limbă a noastră sensul comunicării: a împărtăşi"[17]. Pornind de la simbolurile alimentare ale cunoaşterii, scrierea apare ca o capcană care, în jungla informă a existenței, pândeşte hrana sensului: în *Arta scrisului,* „A" este „divina capcană" în fața multelor păduri ale lumii („Sunt multe păduri şi mi-e foame. / De aceea l-am făcut pe A, divina capcană. / Eu i-am spus: / Am pus capcane la începutul pădurii, / din A şi din A. / Acum stau la o oarecare depărtare / şi aştept prinderea hranei mele"). Text esențial, *Foamea de cuvinte* cumulează o bună parte din semnificațiile temei pe care o urmăresc. Foamea de cuvinte este, în ultimă instanță, neputincioasa foame de real (realul fiind sensul şi esența realității), foame a conştiinței căreia i se oferă însă, spre a fi devorate, *formele şi învelişurile* lucrurilor:

„Nu pot să mănânc decât forme, / scoarțe, învelişuri şi atât". Destinul conştiinței e, aici, acela al unei foame cotropitoare,care devoreaz
216
realitatea, întodeauna „înveliş" sau „scoarță" - adică *aparență* doar -, în căutarea esenței:"
Muşc din copaci oho, şi de ce? după scoarță e lemn

după lemn
bate inima abstractă a lui *e*
fără* de existență şi solemn.
„Foamea de cuvinte", foamea de esență, de real, dezvăluie, înlăturând prin devorare „învelişurile" care sunt realitatea materială a lumii, conceptul („în inima lucrurilor stau cuvinte") şi , în dosul conceptului, ca un schelet rezistent şi etern al fenomenalului, cuvântul ultim: „inima abstractă a lui e", adică verbul existenței în afara conjugării sale, în afara temporalității, în afara modurilor, în afara „rolurilor" care sunt personale. în ultimă instanță, scheletul existenței (al existentului) este „abstractul e", cel „fără de existență şi solemn", pura, nedeierminata potențialitate. Foamea de cuvinte descifrează, în existent, conceptul şi, dincolo de concept, structura ultimă, abstractă, eternă, imobilă („solemnă"), - nesupusă timpului şi spațiului -deci neexistentă" - a Ființei.
Acesta pare a fi sensul *Cinei generale* sau al „cinei celei de taină", mitologem biblic reactivat frecvent în poezia lui Nichita Stănescu. într-o imagine de coşmar *(Somnul şi trezia),* cai decapitați aleargă ca nişte mese fugite de la cina cea de taină; *Eminescu* „ar fi putut să stea / la masă cu noi / la masa cinei celei de taină"; într-o *Baladă,* Ideea este „cină de taină / care se hrăneşte numai / cu tăcerea unei cifre" etc. într-un poem târziu din placheta *Oase plângând,* tragic *Dialog cu Oda în metru antic,* existența pe care eul obosit o refuză cu disperare e identificată cu o formă degradată a cinei celei de taină, în
217
care divinul nu mai e dezvăluit, ci coborât în foamea perpetuă şi devorat etern (proces exprimat, cu o expresivă violare a morfologiei, printr-un fel de gerunziu la viitor):
Cea mai mare pedeapsă a noastră, a nouă, cei care suntem,
e lumina.....
vimpul absorbitor,
mirosul de viață pe care-l are secunda,
mâncarea cumplită la Cina cea de taină când
vom reuşi, în fine, pe Iisus
îl vom şi mâncând...[18].
în numărătoarea poetului român, la cina cea de taină participă doar 11 comeseni („Plâng în fața cifrei cinci / cina cea de taină fără şase" - *Ritual),* pentru că de la ea lipseşte întodeauna zeul („La cina cea de taină / El nu e de față / fiindcă nu are față" - *Axios! Axios!,* V),lăsând în locu-i transcendența goală, nu însă lipsită de voracitatea golului; zeul absent, zeul nemanifestat prin cuvânt, aşadar lipsit de gură, are, totuşi, dinți la ochi sau la urechi: „el nu are gură", vorbirea lui nu încape în vorbe", dar el „gustă vorbirea / are dinți la urechi, / se hrăneşte cu sunetul cuvintelor, / El are dinți la nări, / se hrăneşte cu mirosul cuvintelor, / dar nu are gură, / n-are în locul gurii nimic / nimic, nimic / cum este nimicul dintre stele / cum este nimicul dintre degete" *(Axios! Axios!,,* V). Şi pentru că zeul lipseşte, lipseşte desigur şi cel care ar putea să-l trădeze dezvăluind imanenței prezența transcendentului. El va apărea, în 11 *elegii,* sub chipul Omului-fantă. Deocamdată, în lipsa zeului şi a trădătorului (adică a mărturisitorului), cina cea de taină devine „cina generală", punct de întâlnire a ideii cu materia, a existenței cu ființa, în nostalgia lor reciprocă, eternă şi nevindecată.
2. ENGHIDU SAU RĂNIREA DE SINE

Nichita Stănescu şi-a mărturisit, în repetate ocazii, convingerea că destinul unui poet nu e determinat - şi declanşat - de lecturile sale (nici măcar de lecturile fundamentale, formative), ci de o revelație esențială, trăită de obicei în adolescență. Creația unei vieți întregi se hrăneşte din această revelație, pe care încearcă s-o exprime prin aproximări succesive, din ce în ce mai evoluate sub raport tehnic. în ceea ce-l priveşte, această revelație de natură existențială, la care revine mereu în mărturisirile sale, e plasată în viața de licean:„ Spălându-mi mâinile la o pompă de apă din curte, după un meci de volei, obosit fiind, mi s-a părut că mâinile mele sunt absurde şi brusc am luat cunoştință că am un trup. Fapt înspăimântător pentru că el dădea o lovitură ființei mele, o smulgere din specie."[19] Brusca iluminare e

agravată apoi prin accidentele trupului, care pot fi înțelese ca premoniții ale morții, dar care fac, în orice caz, din faptul până atunci firesc de a exista, obiectul conştiinței devenită spectator detaşat al propriei existențe. E momentul unei *rupturi* interioare a ființei, care se sustrage plenitudinii existenței, devenind contemplatorul ei detaşat, „/ănindu-se" prin distanța, prin breşa de neant pe care o descoperă, instituind-o, între ceea ce am putea numi, în termenii lui Nichita Stănescu, „sine" şi „însuşi". A lua la cunoştință că *ai* (nu că *eşti)* un trup înseamnă a-ți descoperi alteritatea şi, o dată cu ea, absurdul: „ mi s-a părut absurd de curios, nu atât că aveam cinci degete, ci pentru că puteam să le spun ele, iar nu eu. Şi pentru că vroiam să spun mâna mea, eu nu puteam să spun eu. S-a clădit în mine un fel de obsesie, poate e pretenţios spus obsesie, dorința de a contempla, de a vedea ceea ce este, din afară, dorința de a mă vedea pe mine în oglindă, fiind eu însumi oglinda (...). S-ar putea ca uneori eu să fiu mai însumi decât eu însumi"[20].
218
219

Această originară traumă fertilă, care instituie o breşă de neant (sau „o absență") în plenitudinea universului conceput, după cum am văzut, conform unui model organic a cărui manifestare e foamea şi a cărui emblemă e cina cea de taină, defineşte, ontologic, structura ființei umane, pentru care „Viața este / o scurtă absență/ între două inexistente"[21]. Ca atare, ea ajunge să depăşească, pentru Nichita Stănescu, semnificația revelației personale care l-a întemeiat ca poet şi primeşte sensul general de componentă definitorie a destinului uman şi de temei al actului poetic, creator. De aici, obsesia „rupturii" în poetica şi în poezia stănesciană: „în viață nu m-am speriat decât de viața prea iute şi prea violentă. Cu precădere m-a speriat ruptura", „fractură sublimă" citită, metaforic, în harta spațiului fizic de existență a neamului, ca echivalent simbolic al unei hărți abstracte a gândirii lui creatoare: „Carpații sunt rupți de o platformă continentală la întorsura Buzăului, tocmai ca şi viața noastră care este o ruptură de ceva, în fața cuiva, spre altceva. Mă întorc şi zic: aicea, pe acest tărâm, visul, ca şi stânca, are fracturi sublime, iar curbura Carpaților mi-apare uneori, ca şi în cazul gândirii lui Eminescu, rotulă la genunchiul unui zeu de-a pururea în alergare"[22]. „Ceea ce e etern uman, starea de ruptură, de înstrăinare şi de alienare" este „sursa tragică a poeziei" (a oricărei poezii aşadar)[23]; în măsura în care poate fi vorba de o dailectică interioară a fenomenului literar, adică de o relație a creației cu operele preexistente, „literatura se naşte din confruntarea alienării încă neexprimate cu vechile alienări exprimate până la mit"[24].
Acestei alienări originare i se adaugă apoi altele; mai întâi, condiția temporalității, care înseamnă conştiință a îndepărtării de tine însuți în timp („Principalul nostru drept este dreptul la timp. Iată ruptura[25]); mai apoi, încercând s-o corecteze pe aceasta, creația fundamentală a ființei
220
umane, *cuvântul,* singurul „existent" cu care omul, concurând natura, „populează realul", dar care are statutul ambiguu al creatorului său: existență şi nonexistență, „jumătate lucru", „jumătate timp". Meditația asupra cuvântului e nucleul poeticii (o „poetică a rupturii", atrăgând „impersonalitatea autorului"[26]), dar şi al ontologiei stănesciene, aşa cum meditația asupra „creației" e nucleul ontologiei lui Blaga. A rămâne doar la dimensiunea poetică a acestei meditații (sau, mai mult, a deduce de aici autoreferențialitatea textului stănescian şi a decreta inadecvarea abordării lui hermeneutice, folosind ca argument evidentul caracter nonmimentic al operei, ca şi cum hermeneutica ar însemna identificarea realului imitat în operă) înseamnă a amputa gândirea lui Nichita Stănescu de dimensiunea ontologică pe care ea se întemeiază şi a retrage cuvântului rolul privilegiat pe care poetul i l-a acordat, în scenariul dramei noastre existențiale[27]. Afirmațiile sale referitoare la cuvânt sunt, e adevărat, contradictorii -fie în cuprinsul aceluiaşi text, fie la nivelul întregii opere - şi Nichita Stănescu pare a se amuza refuzând să clarifice contradicția[28]. Probabil, deoarece contradicția se află în însăşi natura cuvântului, decurgând din relația lui originară (şi reciproc originatoare) cu spațiul ambiguu al Rupturii". Care e, aşadar, această relație? „Orice ruptură fundamentală, orice traumă, orice alienare, provoacă o despărțire de tine însuți, o distanțare de tine însuți, iar instrumentul cel mai precis care efectuează această ruptură, această traumă, această alienare este, fără nici o îndoială, cuvântul. Cuvântul,în cazul de față, nu este numai un *instrument de ruptură,* dar se substituie uneori amintirii, lăsând amprente în memorie, uneori atât de lizibile, încât putem deduce, pe o hartă imaginară a sentimentelor, locul faliei, rupturii, locului marelui canion"[29]; sau, în varianta timpurie din *O viziune a sentimentelor,*

221
Fiece cuvânt pe care-l spun e un trup străveziu
de bărbat, de femeie,
e-un şir unduit tăind în două
gheaţa unui deşert ce scânteie
(Spre Andromeda).
Realizând ruptura (căci a numi înseamnă a fi în afara obiectului numit) şi fixând-o apoi definitiv în memorie, cuvântul devine „un organ colectiv al umanității, dacă nu cumva singura ei ființă fragmentată la nesfârşit în substantive şi verbe rostite de pieritorii globului pământesc"[30]. Verbul fundamental, cel prin care „scurta absență / între două inexistente" care e omul fixează din afară, prin numire, existența de a cărei plenitudine s-a rupt este A FI, ceea ce face din cuvânt factorul prin care omul intervine în dialectica existenței: „Omul nu este un accident al naturii lucrurilor. Natura lucrurilor poate părea sălbatecă şi accidentală în fața verbului gândit şi rostit de om A FI, FURE. Iată ruptura"[31]. Gândind (prin „a fi, fiire") posibilitatea abstractă a existenţei înseşi (dincolo de multiplicitatea formelor ei reale), cuvântul are, în scenariul ontologic stănescian, funcția de a realiza medierea - tragică - între temporal şi atemporal, între creaţiune şi increat: „Cuvântul are o dublă funcționalitate tragică. Pe de O_v parte, el are timp, e înzestrat cu dimensiunea timpului, prin simplul fapt că începe cu un fenomen şi se sfârşeşte cu altul, iar cel care e înzestrat cu timp (...) are calitatea infinitului, în acelaşi timp cuvântul are şi un semn şi un semnificat atemporal. O simultaneitate cu orice şi oricând. Deci are şi ceva de increat, din neant, deci are măreție". Dacă avem în vedere identificarea prealabilă, în acelaşi text, a „infinitului" cu creatul (marcat de temporalitate) şi a „măreției" cu „increatul, adică neantul, adică absenţa, adică Dumnezeu gândit ca totală absență"[32], cuvântul apare împărtăşindu-se deopotrivă din temporalitatea existentului şi
222
atemporalitatea divină a increatului - şi în această ultimă ipostază el e elogiat, adesea, în termeni biblici („Supuşi cuvântului, de verb mă rog ...*„Dialog cu Oda în metru antic;* „Născut dintr-un cuvânt..." - *Confundare).* Atemporalitatea cuvântului, care-i dă, aici, caracterul divin de „neființă", poate fi citită în altă parte ca manifestare plenară a *ființei* înseşi: ,,Numai cuvintele au ființă, / numai ele există, există fugind / speriate de moarte, de lucruri" *(O, lucrurile!);* „Cuvântul nu are dimensiune. El este. Este singurul lucru fără de lucru care este (...) Niciodată în afara lui, pentru că ceea ce este nu are în afară"[33].
Natura paradoxală a cuvântului nu trebuie căutată însă în subsumarea lui atât ființei pure (în *Cartea de recitire),* cât şi neantului (în *Starea poeziei)* căci, prin ne-limitarea sa (şi atemporalitatea înseamnă tocmai nelimitare), Neantul şi Absolutul (a demonstrat-o Hegel) sunt unul şi acelaşi lucru. Paradoxul cuvântului e coexistența limitării cu nelimitarea, a temporalității cu atemporalitatea, a condiției de „existent" cu cea de „ființă". Aceasta e „tragedia" cuvântului („cuvintele, tristele") din volumul *Laus Ptolemaiei:*

.
Ah! cuvintele, tristele,
ele curg în ele însele,
deşi sensul lor este static.
Ce tragedie, cuvântul „iubito"!
După litera „I" urmează litera „U",
după litera „B" litera „I",
apoi „T", apoi „O"...
Şi asta-i ca şi cum ar trece un timp
între „I" şi „O"...
deşi „iubito" nu are timp,
ci este tot şi dintr-o dată.
Sau nu: a fost ... Sau nu: va fi
sau *este* pur şi simplu...
223
Cuvinte-tristele
jumătate timp - jumătate lucruri,
atât de lucruri încât

nelămuresc timpul,
atât de timp
încât adumbresc lucrurile...

(împotriva cuvintelor).

Natura lui paradoxală[34], datorită căreia cuvântul e atins, el însuşi, de tragicul „rupturii" al cărei instrument este, produce momente de neîncredere în virtuţile limbajului ca vechiul al poeziei şi motivează încercarea de transcendere a cuvântului prin necuvânt. Aceasta este însă o problemă - centrală, e adevărat - a poeticii stănesciene, asupra căreia mă voi opri într-un capitol viitor. Ceea ce m-a interesat în clipa de faţă a fost doar rolul acordat naşterii limbajului într-un scenariu ontologic unde fiinţa umană se defineşte prin ruptura conştiinţei de existenţa pe care o contemplă „din afară", oglindind-o şi fixând-o cu ajutorul „instrumentului" ambiguu care este cuvântul.

*

* *

Primul text stănescian care tematizează revelaţia rupturii este poemul *Enghidu,* din volumul *Dreptul la timp. Enghidu* cuprinde, *în nuce,* toate obsesiile definitorii pentru marile cărţi ce vor urma, de la 11 *elegii,* prin *Laus Ptolemaei* şi *Epica magna,* la *Noduri şi semne.* Prin titlu şi moto, poemul trimite la epopeea lui *Ghilgameş,* care e, pentru Nichita Stănescu, una din creaţiile fundamentale ale umanităţii[35] - expresie a descoperirii şi asumării tragice a condiţiei noastre de muritori. Stăpânul Urukului, Ghilgameş - în care „două părţi sunt divine" şi una, trupul, e umană -, are revelaţia morţii prin moartea celuilalt, a prietenului său Enghidu, sălbaticul (pură natură, pur trup) ademenit în lumea civilizaţiei prin capcana iubirii. Trăind moartea

lui Enghidu ca pe o ameninţare a propriei sale „părţi umane", Ghilgameş pleacă într-o lungă călătorie, până la capătul lumii şi, dincolo de el, prin apele morţii, până la strămoşul veşnic, Utnapiştim, care-i dezvăluie iarba nemuririi. Ghilgameş vrea s-o aducă neamului său, dar şarpele i-o fură pe drumul de întoarcere şi căutarea vieţii se încheie cu asumarea morţii, înfrântă doar parţial, prin cele „două părţi divine" care înseamnă „faima", „numele" devenit nemuritor prin chiar povestea acestei căutări („Tot zbuciumul său el l-a săpat pe o stelă") şi, în genere, prin actul creaţiei (Ghilgameş ridică zidul cetăţii Uruk, „pe care nimic nu-l poate egala")[36]. Marele poem babilonian e expresia unei fundamentale alienări - revelaţia morţii -, asumată şi depăşită prin chair actul exprimării ei: „Când Ghilgameş urlă după ce, extenuat, nu mai e în stare să bată cu pumnii pământul: «A murit Enghidu, prietenul meu care ucise cu mine lei!», el este salvat. Partea lui cea mai neperisabilă e salvată. Urletul lui e nemuritor, pentru că e înscris în cuvinte. El se transformă în însuşi urletul său, în înseşi cuvintele sale. Faptul că pleacă în căutarea nemuririi nu este altceva decât argumentarea artei, descrierea pricinii artei, şi anume a supravieţuirii; dorinţa de viaţă, dorinţa de a trăi în lume şi după stingerea apendicelui material, trupul"[37].

Reluând „urletul" lui Ghilgameş în motto-ul propriului său poem, Nichita Stănescu reactivează mecanismul „naşterii literaturii" ca o „confruntare a alinierii încă neexprimate cu vechile alienări exprimate până la mit". în „confruntarea" cu „alienarea exprimată până la mit" în *Ghilgameş,* cele 7 secvenţe ale poemului stănescian explorează formele „rupturii", a cărei revelaţie fundamentală, specifică biografiei lui Nichita Stănescu şi transformând-o în destin creator, dă tonul şi susbtanţa primului vers, amplificată fiind apoi în întreaga primă secţiune:

Priveşte-ţi mâinile şi bucură-te, căci ele sunt absurde, Şi picioarele priveşte-ţi-le seara, drept cum stai,

1

atârnând spre lună.
Poate că sunt mult prea aproape ca să mă vezi,
dar şi aceasta e altceva decât nimic.
Mă voi face depărtare, ca să-ţi încap în ochi,
ori cuvânt, cu sunete de mărimea furnicii,

ca să-ți încap în gură.
Pipăie-ți urechea şi râzi şi miră-te că poţi pipăi.
Pe mine însumi mă dor, în scurta-mi trecere.
Mi-am întins privirea şi ea a întâlnit un copac,
şi el a fost!
Umerii priveşte-mi-i şi spune-ți că sunt cei mai
puternici pe care i-ai văzut, după iarbă şi bivoli,
căci fără pricină sunt aşa.
Cu ei mut depărtarea, ca pe un sac de piele
la moara de vânt.
De-aceea când mă ard în străfundul ochilor
niciodată atinsele de mine lumini,
suavă durere albastră îmi întind peste creştet,
să-mi țină loc de cer.
Şi dacă mă dor pe mine însumi, cu râuri,
cu pietre, cu o dungă de mare,
atât cât să-mi fie toate un pat,
totdeauna neîncăpător gândului meu
în veşnică creştere, o, n-am să ştiu că şi tu
te dori pe tine asemeni, şi nu eu sunt acela
cu care vorbesc!

Prima formă a rupturii, a înstrăinării de sine, e aşadar descoperirea propriului trup ca alteritate, ca îndepărtare de sine („sunt mult prea aproape ca să mă vezi...dar...mă voi face depărtare ca să-ți încap în ochi"), ca voce străină (aici, vocea lui Enghidu) sau, în termenii dintr-un alt poem, ca idee de „tu". în poemul la care mă refer *(Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu"),* alteritatea ia în stăpânire, deopotrivă, „trupul" şi

226

„sufletul" („Ceea ce este mai departe de mine, / fiind mai aproape de mine, / „tu" se numeşte. / Iată, m-am trezit zbătându-mă. / Se zbătea în mine „tu" / „tu", pleoapă, te zbăteai, / tu, mână, / tu, piciorule, te zbăteai...Numai numelui meu nu-i spun „tu", / în rest însuşi sufletul meu este „tu" / tu, suflete"), - lăsând ca unic refugiu al identitățiii cu sine, adică al eului, *numele* care, tocmai de aceea (din nou prin confruntare cu un mit, mitul biblic al biruinței asupra cuvântului, prin care Iacob câştigă noul nume de Israil) nu poate fi schimbat („Schimbă-ți numele, mi-a zis / şi i-am răspuns: Eu sunt numele meu ... Cum o să-mi schimb numele? ... Eu sunt numai numele meu / restul e „tu", i-am zis").

La polul opus existenței umane sfâşiate de ruptura alterității se află identitatea calmă, opacă, a în-sinelui, al cărui simbol e *piatra.* Dacă substratul unanim al existenței e lumina, atunci piatra e cea mai „înghesuită", cea mai desopacă formă a luminii, nedespicată din interior de nici un ochi care s-o despartă de sine: „Piatra e o lumină / înghesuită / Ea nu vede / Ea e de văzut". *(înghesuita lumină*[38]).

Ea e simbolul „structurilor fixe", al obiectelor care trebuie să rămână identice lor însele, garantând plenitudinea „monotonă" a existenței:

Raid în interiorul pietrelor,
în structurile fixe.
Mă rog pentru plictiseală
de firul ierbii mă rog,
să nu cumva să-şi iasă din sine,
ci să stea lipit de propria sa monotonie...
(Raid în inetriorul pietrelor).

227

Liniştea netulburată a în-sinelui trezeşte „ura" şi „invidia" ființei umane, marcată, din chiar momentul originar al rupturii, de neliniştea statorniciei sale nestatornicii:

Urăsc orice piatră şi invidiez orice bucată de materie; n-apuc să mor şi să înviez şi mi-e urât şi mă sperie liniştea sinelui lor strâns cu însuşi în brațe...

Rănitul", cel întotdeauna aflat în afara lui însuşi, e bântuit de nostalgia pietrei, a în-sinelui opac

(„nedăruit"), prin nimic despărțit de propriu-i centru „singuratic":

Vietate nedăruită, păstrată în sine, adunată în jurul centrului ei singuratic lăsându-se acoperită de ierburi străine plantate de crivățul atic.
încerc să pătrund, să m-adaug, să fiu, eu, rănitul acela întins pe timpanul secret, arămiu, unde-şi odihneşte lunile, anul.
Dar nu izbutesc să mă-apropii, nu pot, sunt prea mult în afară Piatră cu dinți şi cu bot din care alte pietre muşcară
(Text pe o piatră).
în trup, amintirea pietrei e păstrată de *os,* în-sinele ascuns „mai înlăuntrul meu", împietrit în identitatea cu sine care-i dă demnitatea lui *a fi,* a ființei pure, neatinse de neantul rupturii, a despicatului „eu" („Până la urmă
228
rămâne doar osul; / ce-a fost mai străin, mai în interiorul meu... Până la urmă rămâne *„a fi' I* care-i alb, care are fibula ninsă" - *Cântec,* în *Obiecte cosmice).* Osul, piatra dinlăuntrul trupului nostru, străin ființei noastre rupte, ne poate respinge, dorindu-sc redat naturii care e („Şi acum, prieteni, mârâie în noi şjra spinării, / încercând să-şi smulgă labele din carnea noastră / şi să alerge de una singură / până la țărmul mării..." - *Ulysse)* şi re-înrădăcinându-ne astfel, ca pe *Toma Alimoş* care, într-un fel de epitaf, „bea" în codru, undeva dincolo de viață şi moarte, acolo unde regnurile despărțite se reântâlnesc şi ființa redevine cosmică:
Sta şi bea-ntre gânduri vii, la un chef sub frunze joase Rădăcini încolăcite oasele-i legau de oase.
Rezemat stătea-ntr-un cot de râu nesecat şi rece Un tipar i-era sprânceană, degete, țipari vreo zece.
Sta şi bea, izvor invers cerurile câte şapte, îmbrăcat în iarbă verde, şi încins la brâu c-un şarpe.
(Trei cântece despre Toma Alimoş: Balada neîncoltită)
: •> .j
.· ïï
rx: ,n f

* * *

în golul creat, în *Enghidu,* prin prima alienare -care e descoperirea trupului - sunt instituite apoi, ca limită a ființei umane, obiectele („Mi-am întins privirea şi ea a întâlnit un copac, / şi el a fost!"; „Mă dor pe mine
229
însumi cu râuri, / cu pietre..,"), a căror naştere - nouă ruptură - va apărea, în apocalipsa inversă din *în dulcele stil clasic,* ca unul din cele 11 *feluri de a-ți pierde lumea* („Am zis: / Bineînțeles că noi, / adică oamenii, / noi / suntem cei mai vechi / de pe lume. / Am zis: / Bineînțeles că arborii / decad din melancolia / noastră... Totul e pierdere. / Soare dacă vezi / şi el e de pierdere, / e pierdut de tine ... Tot ceea ce ne însoțeşte, / totul / e decăzut din noi, / din mine adică" - *Scriptura întâia).* Această „decădere a lumii" din tine însuți e văzută, în secțiunea secundă a poemului Enghidu, ca *rănire* de sine şi e asociată cu o a treia mişcare de ruptură, care înseamnă geneza cuvântului:
Ca să fie ceva între noi, altcineva - sau eu
însumi - am botezat ceea ce au însumi făcusem,
rănindu-mă,
mereu împuținându-mă, mereu murind,
cu vorbe de buzele mele spuse.
Şi pentru durerea cea mare, albastru i-am zis,
tot fără pricină,
ori numai pentru că aşa mi-au
surâs buzele.
Te-ntreb, oare tu, dacă asemenea ai spus, surâzând,
cărei alte dursri i-ai spus astfel?
O, prietene, cum este albastrul tău?
Suavă şi durabilă nonexistență, cuvântul dă lumii „decăzute" din noi identitate cu sine, mediind în acelaşi timp între polii unei alte ipotetice, rupturi a plenitudinii ființei, între „eu" şi celălalt,

„prietenul", posibil eu (n-am să ştiu că ... nu eu sunt acela/ cu care vorbesc"), străin totuşi în afara cuvântului ce ne uneşte („O, prietene, cum este albastrul tău?". Geneza cuvântului, obsesie a întregii
230
creații a lui Nichita Stănescu, e, în volumul *în dulcele stil clasic,* un alt „fel de a-ți pierde lumea" (lumea dintâi, pe care am numit-o „plenitudinea ființei", dar o putem numi tot atât de bine, în termenii poetului, „increatul"), şi anume un fel de *Izgonire din rai* („Fără-de-greutatea absolută/ şi-a izgonit şinele bolnav... Din prea mare greutate în curând/ şinele curgând peste sine/ se transformă-n cuvânt./ / El este desăvârşit./ Se poate trăi în el"). Geneza cuvântului, sinonimă cu „naşterea" noastră (întru spirit, absență sau ruptură), coincide cu exterminarea tuturor celorlalte specii, fixate „din afara lor", împiedecate aşadar să se nască, să experimenteze singure ‚ruptura" („Orice cuvânt este un sfârşit *J* orice cuvânt din orice limbă este un strigăt/ de moarte/ al unei specii, din nesfârşitele specii/ care au murit fără să se mai nască/ făcându-ne loc nouă, singurilor, primilor/ care ne-am născut" - *A inventa o floare).* Prin fața lui atemporală, cuvântul poate servi ca o altă, salvatoare arcă a lui Noe pe apele timpului („Ochiul e pierdere, / cuvântul derâdere, / pe care pe scândura,/ orelor, undele, / viețile, multele / ni le salvăm" - *Noe).* Atemporalitatea lui mediază între viețile ce „curg", făcând posibilă întâlnirea, într-un punct comun, a ființelor în trecere pe „apele" în care lumina însăşi se îneacă („Acum, chiar acum, când citeşti tu, cititorule, / cuvintele acestea / viața mea curge în fața ta / şi viața ta curge în fața cuvintelor mele./ Se-neacă pe apa solzoasă lumina" - *Comunicare).* Dar această „salvare" nu face decât să reactiveze ruptura de propriul trup, întrepătrunderea ambiguă a ființei cu neființa, „încât nu ştiu cine trăieşte - / cuvântul poate, poate trupul / Zăpada albă, Doamne, poate, /sau urma-n ea, pe care-o lasă lupul..." *(Testament).*
Din perspectiva întregului, cuvântul îşi pierde privilegiile, devenind doar o etapă în jocul circular al metamorfozelor ființei: „scârbită" de parțializarea ei în zeul „scârbit" de rana lui care sunt eu, omul, eu cel
231
„scârbit" de limaxul („decăzut", în fond, din mine), ființa, întregul, cel mai presus de zeu, „cellalt, cu mult mai mare, - / se-acoperă cu piei de miel / în turma din-nserare.// Se-ntorce şi se face melc scârbos / mult mai prejos decât cuvântul. E-o moară ce se-nvârte fioros / când bate vântul" *{Cântec* din *în dulcele stil clasic).* Fioroasa circulație a ființei din *Cântec* e un substitut pentru imaginea, inaccesibilă, a întregului, a cărei înțelegere ar putea fi o breşă în identitatea opacă, de piatră, a tainicei lumi: „Imaginea întregului / ar putea fi o falie în stâncă, / dar necitită, ea rămâne doar prilejul, / trist, / al ruperii copitei unui cal / scăpată în ea" *{Anatomia, fiziologia şi spiritul).* „Necitită", legea timpului „poate fi mâncată", încorporată aşadar prin cufundarea nemeditată în jocul circular al existenței. Abjurând medierea, *Anatomia, fiziologia, şi spiritul* abrogă privilegiile cuvântului, propăvăduind „ruperea" instrumentului rupturii în numele „liniştii" însinelui şi înlocuirea lui cu *trecerea,* cu zborul moale al unei păsări a liniştii, ale cărei aripi moi unesc (deschid ferestre între) ceea ce e despărțit:

între mine şi tine
numai cuvântul, acest organ fioros
şi comun amândurora,
este.
Să-l rupem pentru linişte,
să-l rupem pentru linişte, lasă-mă înspre tine
lasă-te înspre sinea sa
de care eşti legat
cu un organ fioros
şi rupe-l! Să treacă o pasăre printre noi doi

E linişte, trece o pasăre
de parcă ar deschide ferestre/
aripile ei sunt
ferestre.
Da.

232
La polul opus soluției existențiale din *Anatomia, fiziologia şi spiritul,* - ruperea cuvântului şi

cufundarea în circuitul existenței, soluție coincidentă cu cea din *Pean* („Nu trebuie mai ales să înțelegem, - / trebuie mai ales să fim") - se plasează *Descrierea lui A* din *Epica magna,* volum care va confrunta, dramatic, „trăirea" cu „citirea" legii[39]. Cuvântul nu mai e aici „rupt", ci „scris", adică fixat în eternitatea neființei, în templul şi monumentul funerar etern („piramida") care este A. *Descrierea lui A* opune matricea tuturor literelor, pe de o parte, matricei tuturor numerelor, lui 1, rădăcina multiplului, adică a infinitului („îl opun pe A lui 1") şi, pe de altă parte, eului supus trecerii timpului şi morții („îl opun pe A, mie"); „Templu al cuvântului", celebrând neființa („Tu care nu eşti") „piramida" lui A e monumetul funerar care dă trup veşnic gândirii, înmormântând eul - „faraon împăiat cu paie" ce transfromă destinul de muritor în „mărturie" eternă („Sub piramida ta, A / voi depune mărturie / de faptul că m-am născut / şi de faptul că am murit... Depunem prin tine mărturie pentru nedreptatea, / de a fi nemaifiind".

„Rupt" de trecerea păsării moi a liniştii sau altfel ucis - înțepenit în monumentul funerar al scrierii, cuvântul şi-a pierdut în *Epica magna* privilegiile quasi-divine şi a ajuns să se contamineze nu cu neființa increatului, ci cu moartea, adică a ajuns să fie atins de drama creatorului său, a „pieritorilor care suntem".

„Trecerea", continua despărțire de sine a ființei marcate de temporalitate - cea de a cincea formă a ,.rupturii" - şi stingerea în moarte a acestei fugi de sine însuşi îşi găsesc expresia în următoarele două momente ale pome' *Enghidu:*

233

III. Joc de treceri, mai iuți, mai încete,
pentru ochiul meu odată cu mine creându-i pe
arbori, pietrele şi râul,
deasupra mai încetului meu trup
târându-se de gând, asemenea caprelor, seara,
de funie.
Timpul, el singur peste tot, eu însumi,
şi după aceea.

IV. Şi când toate se şterg, ca într-o scoică mările, nimic nemaifiind, decât în ochii celor
care nu sunt, trecerea durerii în trecerile timpului, o, prietene, asemenea fiind altcuiva, eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia nu există.
Ceea ce e unic el însuşi se doare pe sine, măsurând ca la toance,
în munți, trecerea timpului, ştiindu-se singur, schimbând cu jur împrejurul lui nume de lucruri.

Singurătatea fără de leac a ființei umane - care se naşte prin ruperea de plenitudinea existenței - e astfel agravată de succesivele ei singurătăți în timp, imaginate, în poemul *A poseda,* ca o inserție de „ceasuri" „între *însumi şi însumi'* („îmi plac ceasurile / pentru că ele măsoară ceea ce nu este ... între primul însumi şi celălalt/ pun un ceas de buzunar: ca o falsă distanță; / între celălalt însumi / şi celălalt însumi / pun un ceas de mână / ca o stafie ... Nu pot să am nimic. / Tot ce am şi eu este însumi / devine ceas între însumi şi însumi"). Chiar trupul pare un mecanism de ceas, divizând în fragmente de timp întregul existenței („trag seara peste mine/ şi desparte cu trupul, - ora, ziua, luna / şi ce-a fost el însuşi totdeauna" - *Aeroport în seară).* Din această singurătate

234

de sine izvorăşte tristețea ființei umane, imaginea lui Andru *plângând*[0] pentru că ,,Nimic nu rămâne el însuşi mai mult / decât o foarte singură dată". Starea caracteristică omului ar fi, în termenii poetului, „alergarea", continuă fugă din sine. „Viteza" de alergare (încetineala sau rapiditatea timpului vieții, despre care a fost vorba în *Săgeata cerbului stretin* şi *harponarea peştelui Vidros),* adică viteza de îndepărtare de sine însuşi defineşte diferitele tipuri de existență (v. *Câteva generalități asupta vitezei);* piatra poate servi ca emblemă a însinelui pentru că viteza de schimbare a relației dintre „sine" şi „însuşi" e practic insesizabilă în cazul ei - de unde „liniştea sinelui lor / strâns cu însuşi în brațe" *(Raid în interiorul pietrelor).* în schimb, imaginea eului e, cele mai adesea, una în alergare, introdusă în majoritatea textelor printr-un imperfect („alergam") ce dă impresia de plonjare pe nepregătite, într-un regim oniric, dar care ajunge să se constituie într-o emblemă a ființei în timp:

Alergam atât de repede încât mi-a rămas un ochi în urmă care singur m-a văzut cum mă subțiam, -dungă mai întâi, linie apoi... Nobil vid străbătând nimicul, rapidă parte neexistândă traversând moartea

(Finisch).
într-un foarte frumos *Cântec* din *Dreptul la timp,* în care plânsul lui Andru presimte („aude") pulsul viitor al creațiunii în liniștea increatului („Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră") *alergarea* e atributul visului vieții („Noi, locuitorii acestei secunde / suntem un vis de noapte, zvelt, / cu-o mie de

picioare alergând oriunde"), care nu se împărtășește însă din realitatea existenței, pentru că „JExistă numai ceea ce va fi, / numai întâmplările neîntâmplate, / atârnând de ramura unui copac, / nenăscut, stafie pe jumătate". Opoziția *a exista* vs. *a fi,* anulată doar în cazul timpului viitor (nu există ceea ce este, ci numai ceea ce va fi, numai potențialitatea deci), pune increatul sub semnul realului și creatul sub semnul non-existenței, al eternei smulgeri din sine, al „alergării" din vis.
în *Patru afirmații în sprijinul realului,* opoziția *a exista* vs. *a fi* e înlocuită prin opoziția *adevărat* vs. *real* („să nu confunzi niciodată / ceea ce este real cu ceea ce este adevărat"). „Real" e fenomenul în desfășurarea lui^ existentul, așadar ceea ce se exprimă pe sine prin *verb;* „adevărat" e ceea ce există în sine însuși - la modul reflexiv -, în neclinitită identitate cu sine, așadar ceea ce se exprimă prin nume, adică prin substantiv: „A iubi este real, / iubirea este un adevăr. / A iubi este / iubirea se este". în spațiul limbajului, *verbul* e categoria existentului nestatornic, semnul trăirii în timp, în vreme ce *substantivul* e categoria existenței atemporale[41], inaccesibilă experienței noastre marcate de temporalitate: „Numele reprezintă sensul interiorului pur (...) cum peștera e un polip interior al absențelor de stâncă (...). Greutatea numelui și staticul său îl face contemporan cu orice și oricând și nuanțat prin haloul interstițial al verbelor"[42] Tensiunea între *a fi și a exista,* tradusă în tensiunea verb/substantiv, găsește, în volumul *în dulcele stil clasic,* o memorabilă expresie ludică, în care universul substantival devine accesibil înțelegerii în măsura în care substantivul e tratat ca verb (e pus în stare de *alergare),* aplicându-i-se categoriile conjugării, dar se sustrage înțelegerii când își reia statutul substantival, chiar în cazul substantivelor în care e încremenit un verb sub forma infinitivului lung[43]:

Cum se măr, cum se mărită, -se știe, desigur, se cam știe Cum se ramură și se umbră și cum se răsare, desigur se știe, se cam știe.
Cum se piele cu bube,

Cum se picioare cu umblet,
Cum se nor cu ploaie
Cum se taur, -
se știe, desigur, se cam știe.
Cum se moare, cum se foarte moare, -
se știe, desigur, se cam știe.
Măr, nu se știe ce este,
mări tare, - nu se prea știe ce este,
taur și *moarte*
nu se știe, nu se prea foarte știe
ce este.
(Ce este).
Jocul inversării tipului de flexiune între nume și verb, ca și schimbarea ludică a diatezelor *(este - se este* din *Patru afirmații..)* constituie una dintre modalitățile limbajului poetic stănescian de explorare a dialecticii ființei.
* Ultimele trei secvențe ale poemei *Enghidu* glosează pe marginea celor cinci forme de alienare pe

care le-am urmărit, înglobându-le mai întâi în comunul lor gen Á proxim: ,.mărginirea", limitarea de sine prin care existența trece în act:

V. Ceea ce nu e fără de margini este,
pretutindenea călătoreşte, pete mari întâlnind
cărora Timp le spun.
Ceea ce nu e pretutindenea este, picioarele
mi le soarbe până la genunchi, colțul inimii
mi-l izbeşte, pe gură îmi dansează.
Ceea ce nu e fără Timp este, ca amintirea.
E asemenea văzului mâinilor, asemenea
auzului ochilor.

Din perspectiva ființei umane, naşterea lumii (care „decade" din eu) e resimțită ca împuținare a sufletului ce „moare" cu fiecare lucru atins, iar poezia („cântecul", „dansul") e asumarea jubilatorie a acestei sacrificiale risipe de sine:

VI. Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating, stelele rotitoare ale cerului, cu privirea; fiecare umbră pe care o arunc pe nisip, sufletul mai puțin mi-l rămâne, gândul mai lung mi-l întinde; fiecare lucru îl privesc cum aş privi moartea, rareori uit aceasta, şi-atunci. din nimic fac dansuri şi cântece, împuținându-mă şi smulgându-mi bătaia tâmplelor, ca să fac din ea coroane de mirt.

Din zbaterea ființei care contemplă formele alterității ca tot atâtea fețe smulse din sine însăşi, ca tot atâtea încercări (mortale) de a-şi exorciza singurătatea („o, n-am să ştiu că ... nu eu sunt acela / cu care vorbesc") ia naştere, în final, dorul de „celălalt", existență ipotetică, visată, încercuită nu prin cuvintele care îşi nasc, înşelător, obiectul, ci prin tăcerea în care pulsul existenței celui din afara mea ar trebui să poată fi auzit, dar care poate fi, în ultimă instanță, tot o formă a creației circulare (Joc de-arostogolul"), închizând în neştiut cercul singurătății noastre:

VII. Ieşi din cort, prietene, să stăm față în față, privindu-ne, să tăcem împreună, mereu întrebându-ne în sine celălalt dacă e,
şi cum pe sine însuşi se simte. Joc de-a rostogolul, cu pietrele, de undeva stârnite, spre altundeva.

Enghidu, poem cu valoare de nucleu prefigurator pentru evoluția întregii creații stănesciene, aduce şi o frapantă înnoire a tonului şi a limbajului poetic. „Vehicolul" revelației nu mai e aici metafora[44] (deşi, extraordinar creator de metafore, Nichita Stănescu le va folosi în continuare, în numeroase poeme, ca suport al viziunii). Dimpotrivă, discursul pare construit pe o schemă de articulare logică, dominantă de hipotaxă, cu preferință pentru circumstanțialele cauzale, care dau impresia demontării explicative a unui mecanism. Conjuncțiile subordonatoare, eliminate din discursul vizionarilor romantici, anatemizate de simbolism şi expresionism, îşi fac reintrarea în poezie, înlocuind relațiile analogice de tip metaforic. E un ton înrudit, să zicem, cu acela al lui T.S. Eliot, pentru Nichita Stănescu precursorul „poeziei-eseu", ale cărei „sonuri", „fără a fi cu tot dinadinsul ieşite din comun, sunt departe de a urma logica sentimentelor, logica convențională a secolului"[45]. Primele două secțiuni ale poemei sunt dominate de construcții cauzale: „Priveşte-ți mâinile şi bucură-te, căci ele sunt absurde[1]'; „Umerii priveşte-mi-i şi spune că sunt cei mai / puternici ... căci fără pricină sunt aşa"; „înălțimea ... tu altcum ai mângâiat-o, pentru că mâinile tale ... sunt absurde"; „să ne bucurăm de aceste cuvinte ... căci ele nu există". Toate aceste construcții au însă o frapantă notă comună: *cauza* pe care o dezvăluie, toate, este *lipsa oricărei cauze* („fără pricină"), radicalizată în lipsa existenței înseşi („căci ele nu există"), aşadar „explicația" mecanismului rupturii este *absurdul.* Articularea logică a discursului are virtutea paradoxală de a sluji revelației ilogicului existenței. In *Enghidu,* efectul de ansamblu e cel al tonului oracular, transmițând un adevăr ce transcende înțelegerea noastră şi pune de aceea în

dificultate instrumentele logice ale înțelegerii printr-o tensiune între structură şi sens, între sintaxă şi

semantică. în volumele următoare (în *Laus Ptolemaei* în special), această tensiune e sporită experimental prin mimarea tonului unor texte catihetice *(Prelecțiune)* sau prin alternarea formelor contrastante didactic/liric (patru „Expuneri" alternând cu tot atâtea „Pastorale" în *Axios! Axiosf).* Dar principalul „vehicol nonmetaforic al revelației e, pentru Nichita Stănescu, limbajul însuşi, tratat cu o libertate ce poate părea ludică[46], dar e întotdeauna, creatoare de sens. Am amintit deja aplicarea flexiunii verbale asupra numelor şi a celei nominale asupra verbelor şi am văzut că ea provine dintr-o meditație asupra categoriilor nominal/verbal în raport cu tensiunea stare/proces, existență/ existent sau increat/creațiune. Am amintit şi cazul unei schimbări de diateză („se este", însemnând „există în sine însuşi") -la care am putea adăuga, printre altele, un reflexiv al lui „a muri" („gălbenuş murindu-se"), prin care termenul ultim al rupturii, moartea, apare tot ca un proces determinat, din interior, de către existentul trecător, şi nu ca o întâmplare survenită din afara lui. Obiectul celor mai spectaculoase încălcări ale constrângerilor limbajului îl alcătuieşte verbul *a fi,* care devine terenul de manifestare al paradoxurilor existenței[47]. într-un mic poem din *în dulcele stil clasic (Din când în când),* refuzul de a intra în existență, de *a fi* altfel decât în domeniul sustras libertății noastre, care e domeniul trecutului, generează o nouă formă de gerunziu, „erând" („Din când în când nu mai vor să fie ceea ce sunt / lucrurile şi ființele ce au fost, / ci ele vor să fie numai şi numai / erând"), unde gerunziul, în fond un *participiu prezent*,* e format pe tema imperfectului, adică a unui timp trecut.
în jocurile poetice ale lui Nichita Stănescu, limbajul - pus sub tensiune - devine mediul de critalizare a revelației paradoxurilor existenței.

240

Modalitatea „tehnică" ideală de realizare a „poeticii rupturii" despre care Nichita Stănescu vorbeşte în *Antimetafizica*[49] ar fi „poezia pulsatorie", opusă opiniei de bun-simț „că, în orice strofă cel mai puternic vers trebuie să fie ultimul, şi că, în genere, ultimul vers al unei poezii trebuie să fie versul fundamental al poeziei". Cum „bunul-simț nu are ce căuta într-o revelație [... care] îşi are cu totul şi cu totul alt mod al ei de a se alcătui", pentru că „revelația începe cu o explozie", poetul abandonează construcția bazată pe gradație ascendentă - mecanică şi previzibilă -, nemulțumit de „experimentul simbolist lipsit de noduli expresivi şi (de) poezia (...) verslibristă, incantatorie şi moale" şi proiectează „poeme în care dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației". Modelul prefect, reluat în analize succesive, e eminesciană *Odă în metru antic,* al cărei punct de tensiune maximă nu e ultimul, ci primul vers, tot restul poeziei funcționând ca un mecanism de „amortizare" a „şocului" revelației inițiale. Aceasta e, de fapt, sub raport „tensional", şi structura poemei *Enghidu,* cu şocanta revelație a rupturii din primul vers, amortizată apoi prin dispunerea aritmetică a nodulilor tensionali care cristalizează formele rupturii („să ne bucurăm de aceste cuvinte... căci ele nu există"; „Timpul, el singur peste tot, eu însumi / şi după aceea"; „Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating"; „mereu întrebându-ne / în sine celălalt - dacă e"), până la stingerea finală a tensiunii şi, o dată cu ea, stingerea revelației în neştiut („Joc de-a rostogolul, cu pietrele, / de undeva stârnite, spre altundeva"). Poezia pulsatorie dilată, sau, dimpotrivă, concentrează spațiul versului până la dimensiunile unui cuvânt esențial, subliniat prin izolare („am botezat ceea ce eu însumi făcusem, / *rănindu-mă I ...*"; sau, exemplul deja citat din *Anatomia, fiziologia şi spiritul:* „între mine şi tine / numai cuvântul, acest organ fioros / şi comun amândurora / *este").* De cel mai acut interes e însă explicația pe care poetul o dă, în treacăt, cu privire la finalitatea

241

acestei „amortizări" sau „intensificări" a revelației prin captarea ei în pulsațiile tensionale ale poemului: „Iată cum o revelație, mai bine zis o mirare fundamentală ca aceea a versului «Nu credam să-nvăț a muri vreodată», desfoliata şi refuzată de orice figură stilistică, se intensifică prin accelerarea sau încetinirea timpului interior până la *a deveni suficientă sieşi".* „Mirarea" sau revelația existențială a rupturii se închide asupra ei înseşi în spațiul poemului, prin chiar fixarea ei în cuvânt. Tehnică a „poeticii rupturii", „poezia pulsatorie" este soluția artistică de exorcizare, prin chiar fixarea ei în trupul nemuritor al cuvântului, a spaimei noastre de moarte - a „urletului" lui Ghilgameş. Dacă vizionarismul de tip metaforic descoperea o cale de ocolire a rupturii dintre subiect şi obiect, de reintegrare a ființei umane în plenitudinea nefisurată a ființei, „poezia pulsatorie" a lui Nichita Stănescu se plasează în chiar spațiul dureros al rupturii, din care se hrăneşte şi pe care n-o poate depăşi decât asumând-o şi exprimând-o.

3. OMUL - FANTA

11 elegii, volumul din 1966 care şi-a impus autorul ca pe una din marile voci ale liricii europene, ar fi trebuit să poarte subtitlul *Cina cea de taină* şi să cuprindă 12 poeme. Subtitlul proiectat, asupra căruia autorul revine în câteva mărturisiri, apare doar în antologia *Ordinea cuvintelor,* dar *Elegia oului, a noua,* eliminată de editor la prima ediţie, e cuprinsă în toate reeditările, începând cu cea din volumul *Alfa* (1967). Pentru autor, *11 elegii,* - „această carte în sensul grec al cuvântului carte" (şi forma grecească pentru carte e Pi(3^iov, care a dat *biblie)* este „o carte a rupturii existenţiale, chiar a eposului existenţial, un fel de întorsură a Buzăului, montană, intrarea în noţiuni prin
242
lovirea de o altă platformă a existenţei"[50], fiind prima dintr-o serie ce continuă cu *Laus Ptolemaei şi Epica magna,* la care trebuie să adăugăm, desigur, spre împlinirea „eposului existenţial", *Noduri şi semne.*
Dedicaţia primei elegii („închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului ne<rm de artişti, al dedalizilor"), o afirmaţie a lui Nichita Stănescu în care *Elegia întâi* apare ca o ars poetica[51] şi frapanta asemănare între ambiguul „El" din această elegie şi definiţia cuvântului din *Cartea de recitire^/* îndreptăţesc interpretarea care s-a dat întregului ciclu ca o amplificare a unei iniţiale arte poetice, prin desprinderea eului din spaţiul originar al cuvântului.Dacă avem însă în vedere rolul jucat, la Nichita Stănescu, de cuvânt în dialectica existenţei (în „eposul existenţial") -un rol activ, de dramatică implicare, şi nicidecum de izolare într-un spaţiu al autoreferenţialităţii, opoziţia *poetică vs. ontologie* îşi pierde sensul. Dovadă, printre altele, înţelesul foarte larg pe care autorul îl dă chiar termenului de *ars poetica* într-un poem din *Necuvintele,* unde nu despre „meşteşugul"[53] poetic este vorba, nici măcar, aşa cum s-ar părea, despre funcţia mântuitoare pentru care poezia e necesară şi aşteptată, ci despre preţul acestei mântuiri, care e crucificarea poetului:
Sunt aşteptat de către o ventuză, m-aşteaptă dintele cel alb, rânjit cel al leoaicei, stând lehuză, cu foamea transformată-n mârâit
....
Sunt aşteptat de ghilotină, de frânghia lucindă de săpun, de întuneric aşteptat şi de lumină de-alaltăieri, de ieri, de-acum
Să mi se dea: ciupercă otrăvită plaur, omag şi lapte de cucută,

243
să mi se dea din puroi pepită gură cu limba smulsă, mută
Să mi se dea maţul de zeu, umplut cu rău miros, duhoare să mi se spună că sunt eu tot ceea ce în lucruri doare...
Sunt aşteptat, dar eu nu vin mai stau, o, mai rămân o clipă, miros şi gust, verde venin la tine doamne sub aripă

(Arta poetică).
„Arta poetică"din *Necuvintele* e arta asumării suferinţei universale care îşi găseşte instrumentul expresiei eliberatoare în fiinţa sacrificată a poetului; este ceea ce Nichita Stănescu va numi mai târziu „hemografia, adică scrierea cu tine însuţi"[54] - şi în acest sens foarte larg Elegiile pot fi interpretate şi ca o artă poetică.
Numind poemele ce alcătuiesc această carte („ în sensul grec al cuvântului carte") *elegn,* Nichita Stănescu defineşte tonul„ eposului existenţial", reamintind plânsul fiinţei umane sfâşiate în timp din *Andru plângând.* Cât despre numărul poemelor -11, care sunt de fapt 12 -, el nu e rezultatul accidentelor de natură editorială, ci expresia unei obsesii ce transpare de-a lungul întregii creaţii stănesciene, până la *Noduri şi semne;* obsesia valorilor simbolice ale numerelor în general şi ale lui 11 în special. Tradiţional vorbind, 11 (aflat în poziţia fragilă, ameninţată, dintre perfecţiunea sacră a decadei şi perfecţiunea cosmică simbolizată prin 12) este numărul reintrării în serie, în multiplicitate, după ce 10 a încheiat primul ciclu al devenirilor, rezultat prin ruperea unităţii primordiale. în Kabbală, 11 e, de aceea, simbolul *trecerii,* al *pericolului*
244
şi al *martirajului*[5]. Pentru Nichita Stănescu, simbolistica tradiţională a lui 11 se consolidează prin interpretarea proprie, desacralizată, a mitologemului biblic care dă subtitlul elegiilor şi a cărui poziţie

centrală în limbajul stănescian am comentat-o deja. în această interpretare desacralizată, în care „cina cea de taină" e doar o variantă a „cinei generale", adică a existenței înțeleasă ca devorare, cele 13 poziții caracteristice mitului biblic se reduc, dintru început, la 12, pentru că divinitatea - sau ideea - e resimțită doar ca *absență* („ La cina cea de taină / El nu e de față / findcă nu are față" - *Axios! Axios!)*[S(t]. Consecutiv absenței divinului, va trece în umbră şi trădătorul, pentru că el nu mai poate trăda - adică mărturisi - decât golul, neființa. Poziția lui e cea neinclusă în număr. în interpretarea pe care Origene o dă parabolelor biblice, cel„numărat" înseamnă cel care există cu adevărat; a nu fi numărat, a nu fi cuprins în număr, înseamnă pur şi simplu a nu fi[57]. 11 care e de fapt 12, 11 care-l ascunde pe 12 - pentru că cel de al 12-lea *nu e,* nu e decât expresia („trădătorul") golului - iată sensul ontologic pe care-l atribuie Nichita Stănescu simbolului numeric în discuție. Experiența elegiilor se va păstra, apoi, sublimată, în acest tipar al „numărului ascuns", reluat spre pildă în primul ciclu din volumul *în dulcele stil clasic,* ciclu ce se intitulează // *feluri de a-ți pierde lumea* şi ilustrează aceste 11 feluri de pierdere prin 12 poeme. Conform tiparului numărului ascuns, corelat mitologemului biblic din subtitlu, volumul din 1966 ar fi trebuit să cuprindă 11 elegii plus *Omul-fantă,* „care e antielegia, Iuda"[58]. Nemaiavând pe cine „trăda", Iuda devine mărturisitor al neființei, breşa („fanta") de neant care despică plinul existenței, fără să poată dezvălui altceva decât vidul. (Breşa de neant e înfățişarea pe care o ia pentru-sinele hegelian şi în interpretarea lui Sartre, cu care se înrudeşte viziunea stănesciană din elegii, dar şi din deja citata *Invocare:* „Puterea mea de-a nu fi e-atât de

245

mare, / încât în locul unde stau se naşte-un con, / se naşte-o gură cu dinți albi, absorbitoare"). Exterior existenței, exterior lui însuşi, „Omul-fantă are îndepărtate origini./ El vine din afară:/ din afara frunzelor,/ din afara luminii protectoare / şi chiar / din afara lui însuşi". în limbaj stănescian, „a fi în afară" (sau „deasupra") desemnează statutul conştiinței rupte de plenitudinea existenței; situația, sub raport ontologic ambiguă, este valorizată uneori pozitiv, ca expresie a conştiinței de sine sau a „sufletului", - de unde „scârba de a te îneca / Scârba de a intra în limitare", scârba de „cerc" („cerc, tu, idee a mediocrității", „cercburg, lipsă de suflet") şi exaltarea libertății de a fi „în afară" din ciclul *împotriva mării* („Orice, numai înecat nu. / Viața nu s-a născut din apă. /Noi nu suntem urmaşii peştilor, / pentru că peştii nu există. / Există numai ceea ce trăieşte deasupra, / numai cel care poate să vadă direct soarele. // Aer, aer, / aerburg, / deasupra ta exist./ Tu eşti în afară, / tu eşti suav, / dar eu sunt şi în afara ta"). De cele mai multe ori însă, situația de exterioritate a conştiinței reactivează trauma „rupturii" şi e, ca atare, valorizată în sens tragic:„încerc să pătrund, să mă adaug, să fiu (...) Dar nu izbutesc să m-apropii, nu pot, / sunt prea mult în afară..." *{Text pe o piatră)* . De această ambiguitat se resimte „antielegia", singurul poem al ciclului în care situația „omului" e contemplată *din afară* şi nu e asumată, ca-n elegii,de „eu", singurul poem în care tonul are accente ironice (şi ironia vizează, în acest text dedicat lui Hegel, iluzia superiorității conştiinței); trebuie însă precizat că ironia e, ca întodeauna la Nichita Stănescu, dublată de un sens grav, bufonul lui e întodeauna un bufon tragic, iar bufoneriile sunt arlechiniade care-şi mărtirisesc înțelesul doar dacă avem în vedere semnificația simbolică a arlechinului, al cărui râs este masca morții.în sensul acesta, *Omul-fantă* e o arlechiniadă şi eroul ei e o voce a neantului, care „azvârle mari piramide / de vid / peste

246

mari deserturi". Dar neființa lui nu e, în esență, diferită de aceea a eroului liric din psalmul profan *Confundare,* care trăieşte, de astă dată din interior, spaima de neant, încercând să dea ființă zeului inexistent, asemănător lui până la „confundare", care ar trebui să fie existența însăşi, căci Jahve, numele revelat lui Moise în rugul înflăcărat, însemnează „cel care este"[59]. De. aici, întrebarea dramatică din *Confundare:* „Cine eşti tu, cel care eşti, / Şi unde eşti, când nimic nu este", răsunând în „pustietatea divină" în care ființa umană, abandonată singurătății ei, îşi „duce înțelesul", adică încearcă să creeze un înțeles clătinând „fixitatea neființelor / într-un azi etern cu aură de vid", înspăimântată de propria-i neființă: „întreb dacă sunt, dar strigătul / nu se rupe de mine, / şi una cu el rămân, adăugând / deşertului singurătatea". încă netulburat de propria-i nonexistență, Omul-fantă nu se confruntă cu neființa, ci cu plenitudinea ființei. El este „martorul", cel care trebuie să „ia cunoştință", deopotrivă, de existență şi de moarte. Cum însă „a înțelege înseamnă a nu fi, fiind"[60], cum nu poți lua cunoştință de existență fără a te cufunda în ea şi nu poți lua cunoştință de moarte fără a muri, traseul „omului-fantă" e cel al cufundării până la pierdere de sine în existența devorată şi devoratoare din afara căreia vine şi în adâncul căreia se topeşte, umplându-şi neființa cu ființa lumii:
Ia ființă venind.

Astfel, el se umple
cu imaginile diforme
atârnând lățoase de marginile
existenței,
sau, pur şi simplu,
el adulmecă existența,
şi ia naştere lăsându-se
devorat de ea.
247
Nu se ştie cine mănâncă pe cine...
Omul-fantă face înconjurul lumii şi există numai cai să ia cunoştință de existență
Omul-fantă moare
ca să ia cunoştință de moarte.
El se lasă respirat
şi la rândul lui
respiră
obiectele însuflețite şi neînsuflețite
ca şi cum ar fi aer.
Nu se ştie cine respiră pe cine
Omul-fantă vine din afară,
el vine de dincolo
şi încă mai de departe de dincolo.
Odată venit,
nu se mai ştie cine-a venit
şi cine într-adevăr e de dincolo
şi încă de mai departe de dincolo
este.

Simetric-opus şi complementar acestui traseu este acela parcurs, în 11 elegii, de instanța care îşi spune „eu" şi care e, după cum s-a observat, „o stare generică, un fel de «cogito» ciudat, eliberat de amintirile sau ecourile trăitului (...), o cunoştiință anterioară oricărei individuațiuni, [conştiință ce] reflectă o realitate încă nedesfăcută în lucruri"[61]. Punctul de plecare al aventurii spiritului e starea precosmică, de somn seminal în miezul întregului nediferențiat, care se numeşte, pur şi simplu, „El". *Elegia întâia* îl pune pe Nichita Stănescu în fața unei probleme similare celei pe care *Anatolida* i-o punea lui Heliade, iar
248
Scrisoarea I sau *Rugăciunea unui dac* lui Eminescu: crearea, prin limbaj, a imaginii transcategorialului pur, care e increatul[62]. Heliade rezolvase această problemă printr-o insolitare lexicală, care susținea imaginea increatului ca lume în idee; Eminescu optase pentru soluția de a exprima transcategorialul prin negarea concomitentă a categoriilor contrarii sau contradictorii. Pentru Nichita Stănescu, transcategorialul e existența pură, prin nimic determinată, adică limitată. Aceasta este, în primele trei secvențe ale *Elegiei întâia,* situația vagului „el", - pură, opacă interioritate, căreia îi e retrasă (printr-o aglomerare de verbe la formă negativă) orice determinare (formă, timp, spațiu), asociată fiind cu un singur verb la forma afirmativă: *a fi* (chiar dacă în situația syncategorematică) şi cu momentele sale extreme, *a începe* şi *a sfârşi:* „El începe cu sine şi sfârşeşte / cu sine. / Nu-l vesteşte nici o aură... Din el nu străbate înafară / nimic; de aceea nu are chip / şi nici formă... El este înlăuntrul desăvârşit / şi, / deşi fără margini, e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede. // Nu-l urmează istoria / propriilor lui mişcări... (II) Nu are nici măcar prezent... El este înlăuntrul desăvârşit, / interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît însuşi punctul. (III) El nu se loveşte de nimeni / şi de nimic, pentru că / n-are nimic dăruit în afară / prin care s-ar putea lovi". Pură, desăvârşită existență, „el" devine, în ultima secvență a poemei, şi deținătorul cunoaşterii întregului, a „totului", cu care de fapt coincide în deplina-i identitate, nedivizată în contrarii, în care „Totul e inversul totului. / Dar nu i se opune, şi / cu atât mai puțin îl neagă: / Spune Nu doar acela, / care-l ştie pe Da. / însă el, care ştie totul, / la Nu şi la De are foile rupte". „El, care ştie totul" însemnează „el, care ştie totalitatea, şi nu manifestările ei antinomice". Această „ştiință" (nu cunoaştere) a totalității, identică cu existența, va fi atribuită într-un ludic *Abecedar marțian* din *Respirări* extraterestrilor, caracterizați prin

249

fericita coincidență între *a ști* și *a fi,* care îi ferește de trauma „rupturii" ce marchează existența umană. Deocamdată însă, înainte ca aventura ființei umane să înceapă, „eul" e pură potențialitate („Aici dorm eu, înconjurat de el"), nucleu latent al multiplicității („Şi nu dorm numai eu aici, / ci şi întregul şir de bărbați / al căror nume-l port. // Şirul de bărbați îmi populează / un umăr. Şirul de femei / alt umăr"). Somnul nenăscuților din *Elegia întâia* reactivează vechea viziune mitică a stării de increat (familiară lui Blaga şi Barbu), asociind-o cu reveriile poetului pe marginea unor noțiuni tulburătoare din fizică: „Interiorul fotonului ține esența universului: timpul. Transformarea luminii în existență şi transformarea existenței în lumină, aşa cum mi-o închipui acum[63], poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?" se-ntreabă Nichita Stănescu, înfiorat de viziunea acestei „metaforici" cosmice, pe care o avusese, de altfel, şi Eminescu („De-ar înceta totul în mers, / S-ar naşte lumina, lumină!"). Dacă „omul este un accident al luminii", fragmentându-i continuitatea prin „cuante de timp", această „stare discontinuă a lucidității, deci a existenței" e anulată în perioada somnului, când, „trupul se dezorganizează" şi „lumina devine interioară". Somnul reface deci, ca-n gândirea mitică, starea prenatală, de totalitate - sinonimă stării precosmice -, pe care Nichita Stănescu o imaginează, în splendidul poem *Către Hypnos,* ca pe un alt mod (la propriu, „de vis") de a te trăi pe tine, integral, în afara Rupturii", sub chipul suavelor ființe însomnurate, a căror existență - dulce murmur ironic - o celebrează imnic:

Ei dormeau; ei se năşteau dormind;
Ei trăiiu în somn pentru că
numai în vis,
trăiau cu tot trupul deodată

250

Ei îi urau pe cei treji Spuneau că cei ce sunt treji nu trăiesc în ei înşişi
Spuneau că cei ce sunt treji
nu sunt în stare să-şi locuiască
tot trupul deodată
ci,
ca şi cum ar fi goi
pe dinlăuntru,
ei, cei treji, aleargă tot timpul
în ei înşişi
fiind rând pe rând
numai o gleznă
sau
numai o tâmplă
sau
numai un braț, -
restul trupului azvârlindu-şi-l
rând pe rând în tenebre
Ei trăiau în vis
şi chiar şi arborii
ca să-i umbrească trebuiau
mai întâi să adoarmă
putând numai astfel să-şi zvârle
peste trupurile lor întregi
şi umbra rădăcinilor lor.

Elegia a doua, getica, marchează momentul , rupturii" - al despărțirii sinelui de sine - şi al instituirii „divinului" ca formă de sacralizare a rănii. întreg poemul se construieşte prin amplificarea temei enunțate în prima strofă, strofă redusă la dimensiunile unui singur vers cu înfățişare de epigraf: „în fiecare scorbură era aşezat un zeu". Plecând

251

de la „scorbura" din primul vers (breşă de vid, rană prin care fibra copacului se desparte de sine), poema se construieşte pe o izotopie a *spaţiului gol* ce întrerupe identitatea sinelui: *crăpătura* (pietrei), *ruptura* (podului), *groapa* (din asfalt), *tăietura* (la mână sau la picior), *orbita goală* a luptătorului care şi-a pierdut ochiul:
Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
şi pus acolo un zeu.
Era de ajuns să se rupă un pod,
ca să se aşeze în locul gol un zeu,
ori, pe şosele, s-apară în asfalt o groapă,
ca să aşeze în ea un zeu.
Ai grijă, luptătorule, nu-ţi pierde
ochiul,
pentru că vor aduce şi-ţi vor aşeza
în orbită un zeu
şi el va sta acolo împietrit, iar noi
ne vom mişca sufletele slăvindu-l...
Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini.
Sacralizată, ruptura (vidul interior în care e creat -„pus", „aşezat" - zeul) devine, în miezul fiinţei noastre, semnul - şi spaţiul - *alterităţii,* al diferenţei, al divinului resimţit drept ceea ce ne e *cu totul străin.*
Odată instituită ruptura, cu cea de *A treia elegie* -*Contemplare, criză de timp şi iar contemplare* - începe aventura fiinţei umane ca dramatică oscilare între cei doi poli ai ei, despărţiţi prin rana originară: dezimplicarea -situaţia celui *din afară,* a celui care vede, înţelege şi fixează prin numire fiinţa lumii - şi participarea - situaţia celui care se amestecă, pătrunde, se vrea „în interiorul fenomenelor", trăind nostalgia plenitudinii fiinţei din care

s-a desprins. într-un *Cântec liniştit* din *Operele imperfecte,* aceasta va deveni oscilarea între *privire* şi *înecare* în fiinţa lumii („JVI-aş uita curat la frunza verde, / dar amintirile mă trag în jos, şi mă înec în frunza verde / de verdele trăit mă înec în frunza verde"). în cele cinci secvenţe din *A treia elegie,* polii fiinţei se realizează alternativ, prin dezimplicare (contemplare) şi prin participare directă la fiinţa lumii, participare numită „criză de timp". Cele două stări complementare se generează reciproc, fiecare marcată fiind de sentimentul incompletitudini: ei. Punctul de plecare al acestei dialectici rezultată din despărţirea lui *a şti* de *a fi* este „trezirea", - trezirea privirii, centrarea în pură exterioritate a ochiului, care devine conştiinţa golului interior, căci *treaz* însemnează gol pe dinlăuntru, treaz este doar cel-al-cărui-interior-e-altul, şi acest altul se revelă, paradoxal (în text, într-o formă ambiguă, impersonală dar şi reflexivă, „se văd") prin „peisajele somnului, ca şi cum prin jocul treziei noastre „peisajele somnului" ar ajunge să se vadă pe ele însele:
Dacă te trezeşti,
iată până unde se poate ajunge:
Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru
ca un tunel, privirea
se face una cu tine.
Iată până unde poate ajunge
privirea, dacă se trezeşte:
Deodată devine gol pe dinlăuntru
ca o arteră fără sânge
prin care peisajele curgătoare ale somnului
se văd.

Născută din sentimentul incapacităţii privirii de a fixa obiectele, adică de a le sustrage trecerii („Camera se

varsă prin ferestre / şi eu nu o mai pot reţine prin ochii deschişi"), „criza de timp" e încercarea de a pătrunde din interior nestatornica lume („Mă amestec cu obiectele până la sânge, / ca să le opresc din

pornire"), încercarea şi ea zadarnică („dar ele izbesc pervazurile şi curg mai departe / spre o altă orânduire"), încheiată prin revenirea la contemplare, de astă dată pregătită nu de privire doar, ci de „vederea" întregului trup („Ochii din frunte, din tâmplă, din degete / mi se deschid"). Noua treaptă a contemplării, susținută, în momentul al treilea, prin trupul-ochi deschis prin „criza de timp", nu mai e luciditatea treziei, ci *viziunea* - viziunea regnurilor care interferează, trec unul în altul, viziunea -mecanismului însuşi al trecerii ca universală metamorfoză:

Deodată aerul urlă: îşi scutură păsările în spinarea mea şi ele mi se înfig în umeri, în şiră, ocupă tot si nu mai au unde sta.

Fluviu de păsări înfipte
cu pliscurile una-ntr-alta se agită,
din spinare mi se revarsă
spre o mare-nghețată, neînnegrită.
Fluviu de păsări murind,
pe care vor lansa bărci ascuțite
barbarii migrând mereu spre ținuturi
nordice şi nelocuite.

Cea de a doua „criză de timp" (momentul IV) imaginează, din interior, lumea, care-şi pierde compacta, misterioasa ei opacitate („Ca şi cum s-ar sparge un mormânt / şi-ar curge pe fluviu / tot misterul lui") şi se transformă, la rândul ei, într-o multiplicitate de priviri devoratoare ce ne „sug" atunci când avem iluzia că le fixăm cu propria noastră privire, devenită impersonală:

^^

Ea, privirea, ne ține
la un capăt al ei, fructificați.
Suge din noi cât poate,
părând a ne-arăta
îngerii copacilor şi ai
celorlalte privelişti.
Copacii ne văd pe noi, iar nu noi pe ei.
Suntem fructificați. Atârnăm de capătul unei priviri

în cel de al V-lea moment al poemei, ultima *Contemplare* atinge (după *trezirea* privirii, înălțată apoi la *viziune)* treapta *revelației:*

Se arată fulgerător o lume
mai repede chiar decât timpul literei A.
Eu ştiam atât: că ea există,
deşi văzul dinapoia frunzele nici n-o vedea.

Scurtele momente de revelație sunt fulgerătoare „reamintiri" - în sensul platonician al anamnezei - ale „lumii" din început, fără de chip (ale lui „el" din *Elegia întâia),* care poate fi numită doar cea străină nouă (Altceva, Altcineva, Altunde) şi din care suntem mereu respinşi în limitele propriei noastre forme, ale „trupului" nostru „lent vorbitor":

Recădeam în starea de om atât de iute, că mă loveam de propriul meu trup

Astfel mă încordam să-mi aduc aminte lumea pe care-am înțeles-o fulgerător, şi care m-a pedepsit zvârlindu-mă-n trupul acesta, lent vorbitor.

Dar nu-mi puteam aminti nimic. Doar atât - că am atins pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, care, ştiindu-mă, m-au respins[64].

„,Trupul acesta, lent vorbitor" în care recădem după fiecare scurtă iluminare, primeşte, în *A patra elegie -Lupta dintre visceral şi real -,* un dublu înțeles. El e, în primul moment al poemei, *limita,* spațiul închis, care claustrează *{„chiliile I* roşii şi albe ale sângelui meu", „catedrala cu *pereți* pulsând"), dar care are deja conotația „sacru" (chilie, catedrală). Pornind de aici, cel de al doilea moment, conceput adversativ în raport cu primul *{„Dar* peste tot în mine sunt ruguri / în aşteptare"), opune trupului-limită viziunea *trupului-rug,* reamintind rugul şi focul penticostal, pedepsitor şi mântuitor, din cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot. Conotația „sacru", comună ambelor momente ale elegiei, se specifică acum în viziunea trupului ca spațiu de sacrificiu, prin care, în „ample, întunecoase procesiuni / cu o aură de durere" este expiată „ruptura" - de astă dată traumă a lumii, produsă chiar de

„limita" noastră trupească:

Durere a ruperii-n două a lumii ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. Durere a ruperii-n două a sunetelor lumii, ca să-mi lovească timpanele, două
Şi tu, o tu, refacere-n interior
256
izbire solemnă
a jumătăţilor rupte,
cu flacără înceată, atât de înceată,
încât ţine aproape o viaţă
ridicarea ei,
aprinderea rugurilor, aşteptata,
prevestită,
salvatoarea
aprihdere-a rugurilor...

A cincea elegie - Tentaţia realului - şi A şaptea elegie schiţează o altă cale ipotetică de transcedere a rupturii (cale experimentată de poezia stănesciană încă din volumul *O viziune a sentimentelor* cu poemul *Lauda omului):* asumarea unor perspective complementare, străine celei umane, într-o încercare de a reface, prin cumularea „punctelor de vedere", sfericitatea realului. E un joc de metamorfoze, în care eul „ia(u) forma merelor, frunzelor, / umbrelor, / păsărilor" printr-o „încordare a înţelesurilor în ele însele", - leac pentru spaima de „diferenţă" resimţită încă din volumul O viziune a sentimentelor („Mă cutremură diferenţa dintre mine / şi firul ierbii, / dintre mine şi lei, / dintre mine şi insulele de lumină / ale stelelor" - *Sunt un om viu)* şi corectată, în ciclul *Obiecte cosmice,* prin nostalgia încorporării în formele existenţei de care s-a separat prin „luptă" („îmi lăsam tâmpla pe-o frunză de nuc, / aproape călătorind cu ea pe curenţi... îmi apăsam gura pe-o scoarţă amăruie, / aproape căzând prin rădăcini sub pământ, / ca un înotător cu repezi mişcări / printr-un fluviu de sevă înaintând" - *După luptă).* în viziunea *Abecedarului marţian* din *Respirări,* „toate fiinţele de pe pământ sunt complementare, şi numai în totalitatea lor pot constitui organul continuu care să perceapă totalitatea existenţei materiale în cosmos". De aici, natura proteică a eului liric, apt să-şi asume „puncte de vedere" ale altor
257
forme de existenţă, în aspiraţia sa de a deveni „organul continuu care să perceapă totalitatea"; de aici, şi multiplicarea „vocilor" în poezia lui Nichita Stănescu, în care starea specifică a conştiinţei poetice e „metamorfoza", curgere insomniacă prin regnuri şi forme spre revelaţia unităţii absolute a fiinţei, care-şi va găsi expresia desăvârşită în volumul *Epica magna. A şaptea elegie,* subintitulată *Opţiunea la real,* celebrează programatic re-acordarea conştiinţei (poetice) cu existenţa, prin tocmai calitatea sa proteică:

Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri,
schimb verdele pe galben şi
mă las pierit de toamnă.
în numele pietrelor trăiesc şi mă las
cubic bătut în drumuri,
cutreierat de repezi maşini.
Trăiesc în numele merelor...

Nostalgia totalităţii devine acum nostalgie a existenţelor complementare, „imaginaţia / celorlalte forme concrete", ceea ce transformă eul într-o punte unificatoare (în *A patra elegie* „rug" unificator) între precosmicul „el" şi multiplicitatea absolută a realului.

Conform mişcării pulsatorii, ritmului de sistolă şi diastolă" specific poeziei lui Nichita Stănescu, observat de Edgar Papu şi amplu comentat de Ion Pop[65], între *Tentaţia realului şi Opţiunea la real, A şasea elegie -Afazia* - se plasează în spaţiul conştiinţei, complementar realului pe care ar trebui să-l salveze, prin numire, de eroziunea temporali taţii. ‚Afazia" desemnează incapacitatea de a mântui lumea prin numire, determinată de incapacitatea de a alege între obiectele care aşteaptă să fie „salvate". Indecizia spiritului comandă lumea nefixată în cuvânt la o lentă măcinare - pierdere treptată a sensului, a formei, a materiei chiar - sub picurii mărunţi ai unei ploi din veac, neâncetat cernându-se:

258
Stau între doi idoli şi nu pot s-aleg
pe nici unul, stau
între doi idoli şi plouă mărunt,
şi nu pot să aleg pe nici unul
şi-n aşteptare-nlemnesc
idolii-n ploaia măruntă.
Eu stau
şi nu pot să aleg între două
bucăți de lemn şi plouă mărunt şi nu pot
în putreda ploaie s-aleg
şi ploua mărunt, topind pământul sub oasele albe, şi nu pot să aleg. Stau între două gropi, şi plouă mărunt şi apa roade pământul...

Forma radicală a metamorfozei e renaşterea, schimbare a „alcătuirii" ființei, al cărei instrument este o instanță feminină generică, desemnată prin „ea" .în volumul *Dreptul la timp,înnoim* aceasta era atribuită Galateii - cea născută de spirit şi devenită natură, aptă să-şi „nască", la rândul ei, creatorul *(Către Galateea).* în *Noduri şi semne,* renaşterea înseamnă trecere prin moarte şi realcătuire în spațiul cuvântului („Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal / când tu ai zis de mine / că mă renaşti din nou regal, - / şi în dureri divine, - / şi-mi dai din nou aceeaşi stea, / şi-acelaşi cal mi-l dai din nou, / din nou o să mă urci pe şea, / cuvânt făcându-mă, ecou" - *Nod 6). în elegia a opta, Hiberboreeana,* renaşterea e echivalată cu „schimbarea" lucrurilor fixe / ale alcătuirii mele", printr-o ducere la limită a „opțiunii la real", printr-o reintegrare în „mişcarea browniană" din adâncurile materiei. Hiperboreea stănesciană nu are nimic din patria Latonei, din ținutul solar, luxuriantul anticilor. Ea e, dimpotrivă, „zona mortală", înghețată (şi gheața, ca şi focul, e indicele - termic - al viziunilor
259
epifanice stănesciene[66]), „locul naşterii de copii de piatră / din care sculptați sunt doar sfinții", tărâm al revelației şi, totodată, al pierderii de sine („Hiperboreea, alb-negru, / aur argint, / revelație, nerevelație, tristețe / alergând şi orbecăind"). Renaşterea hiperboreeană înseamnează aşadar cufundare în „zona mortală", străină „alcătuirii" noastre, supusă legilor neştiute din adîncul materiei, în care „ea", natură renăscătoare, „plonjează" mai întâi, integrându-se „brownienelor priveliști" şi asumându-şi „o mişcare de spor, disperată", care-i anulează legea proprie, interzicându-i şi „înecul", şi „mersul", şi „zborul" („Fără putință de-înec şi fără / putință de mers şi de zbor- / numai zigzag şi zigzag şi zigzag, / înrudindu-mă cu feriga / printr-un destin de spor").
Revelația pe care o condiționează renaşterea hiperboreeană e înrudirea dinamicii cosmice cu dinamica ascunsă, închisă în sine, din adâncul materiei:
Se-arată-o sferă cu întunecimi ca munții, pe care păsări înfipte-n ciocuri, cu pocnet greu de aripi, o rotesc. Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici. Putem vedea mari berze-nfipte-n stâncă mişcându-se încet. Putem vedea vulturi imenşi, cu capul îngropat în pietre, bătând asurzitor din aripi, şi putem vedea o pasăre mai mare decât toate, cu ciocul ca o osie albastră, în jurul căreia se-nvîrte, cu patru anotimpuri, sfera.
Viziunea cosmică hiperboreeană e mecanica universului ca zbor închis în sine însuşi, zbor împietrit şi devenit perpetuă rotire. în limbaj stănescian, zborul înseamnă desprindere de sine, trecere în mereu altceva, ca-n *Lecția*
260
de zbor. „Mai întâi strângi umerii..... cum strângi râurile
într-un singur fluviu.... îți strângi râurile: cum strângi umerii / te nalți pe behăitul caprelor / zici: Nevermore / Şi apoi: / fâlf / dai din aripile altcuiva; / şi apoi / eşti el, / iar el este pururi altcineva". Revelația hiperboreeană e „îndeplinirea idealului de zbor", care contrazice flagrant sensul zborului din *Măreția frigului.* Dacă echivalăm expresia „idealul de zbor" cu una aproximativ sinonimă - „zborul în sine, viziunea hiperboreeană e traducerea literală a acestui

sinonim: idealul de zbor adică zborul în sine, e desigur, zborul care nu poate ieşi din sine însuşi, zborul închis, limitat de sfericitatea realului şi transformat în oarba, disperata rotire de „vulturi imenşi, cu capul îngropat în pietre".
Dinamica materiei (disperată zbatere, zigzag în adâncuri, rotire oarbă în plasma cosmică) prefigurează imaginea spaţiului întotdeauna închis din *Elegia oului, a noua* - în fond, o multiplicare, la infinit a renaşterii hiperboreene printr-o succesiune de „naşteri" şi de presimţite „zboruri", provizorii toate şi toate iluzorii:
Pui de pasăre respins de zbor,
străbătând ou după ou,
din miezul pământului pân'la Alcor,
într-un ritmic, dilatat ecou.
„Şinele" încearcă din „sine" să iasă,
ochiul din ochi, şi mereu
însuşi pe însuşi se lasă
ca o neagră ninsoare, de greu.
Dintr-un ou într-unui mai mare
la nesfârşit te naşti, nezburată
aripă...

Naşterea „aripei nezburate", neterminata naştere din *Elegia a noua,* se va numi, în *Epica magna,* naşterea

„pentru jumătate de viaţă, / cea a barbarilor pe jumătate născuţi" şi va defini, în *Creionul plin de sânge,* natura interior sfâşiată a fiinţei umane, incomplet desprinsă de placenta materiei din care s-a smuls.
Suavă plângere, *Elegia a zecea,* subintitulată *Sunt,* reia subtitlul în primul emistih, amplificându-l în „Sunt bolnav ".Mizând, ca-n numeroase alte ocazii, pe jocul între valoarea categorematică şi cea syncategorematică a verbului *a fi,* subtitlul promite o elegie a fiinţei, iar primul emistih motivează tonalitatea elegiacă atribuind eului, ca o categorie existenţială definitorie, boala - pe care o echivalează mai apoi cu trauma rupturii şi cu discontinuitatea cunoaşterii umane, incapabilă să pătrundă totalitatea existenţei, marcată de nostalgia „organelor sferei":
Dar eu sunt bolnav .Sunt bolnav de ceva între auz şi vedere, de un fel de ochi, un fel de ureche neinventată de ere.
Trupul..............
neapărate mi-a lăsat suave organele sferei
Centrul atomului mă doare, şi coasta cea care mă ţine îndepărtat prin limita trupească de trupurile celelalte, şi divine...
Această boală a fiinţei, care e limitarea, e modulată, în tonalitate eminesciană, ca tânjire după totalitatea existenţei („Iată-mă, stau întins peste pietre şi gem, / organele-s sfărmate, maestrul, / ah, e nebun căci el suferă / de-ntreg universul").
A *unsprezecea elegie - Intrarea-n muncile de primăvară* - dă însă un sens mântuitor acestei mortale suferinţe de a fi: prin ea se realizează cunoaşterea de sine, spre care întreaga existenţă a universului pare a tânji:

tu, conţinut mai mare decât forma, iată
cunoaşterea de sine, iată
de ce materia-n dureri ia naştere din ea insăşi
ca să poată muri.
Moare numai cel care se ştie pe sine,
se naşte numai cel care îşi este
sieşi martor.
Inserţia citatului din *Oda în metru antic* reactivează întreg traseul fiinţei ca înstrăinare de sine şi

învățare a morții din poemul eminescian, așa cum precosmicul „el" din *Elegia întâia* reactiva imaginea increatului din *Scrisoarea I.* Dacă „literatura se naşte din confruntarea noilor alienări cu vechile alienări, exprimate până la mit", ciclul elegiilor trebuie citit prin „confruntare" cu cele două mari poeme eminesciene, inserând aventura ființei umane în spațiul lăsat liber între viziunea cosmogonică din *Scrisoarea I* şi rugăciunea de reântregire a ființei prin moarte din *Odă.* Destinul atribuit ființei umane e (ca şi în cazul bătrînului dascăl din *Scrisoarea I* sau în cazul lui Hyperion) acela de martor, dar un martor martirizat, mărturisind lumea la care participă prin propria-i suferință. Aceasta e definiția omului, reluată în două poeme din *Necuvintele: ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?* şi *Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?:*

Eu sunt cel care nu se poate fără el.
Eu sunt cel care nu s-a putut fără el.
Eu sunt cel care a dat mărturie
pentru existența lui Dumnezeu.
Eu sunt cel care am dat mărturie
de nonexistența lui Dumnezeu, pentru că
eu l-am făcut pe Dumnezeu vizibil.

în *Respirări,* „omul este un agent de legătură al materiei cu materia", iar „conştiința de sine" e dorul de
263
autodistrugere al materiei, care „îşi inventează omul" ca instrument al propriei morți („Când materia vrea să se distrugă îşi inventează omul său"[67]).

Din perspectiva „eului" care şi-a împlinit traseul, necesar, de „martor", *A unsprezecea elegie* nu mai păstrează tonalitatea elegiacă, ci atinge acorduri jubilatorii, de odă, celebrând nuntirea cu lumea într-o reciprocă oglindire, care poate lua înfățişarea îmbrățişării, fiind risipire de sine în lucruri şi apoi reântoarcerea în sine:

Totul este atât de perfect
în primăvară,
încât numai înconjurându-l cu mine
iau cunoştință cu el,
ca despre-o răsărire de iarbă mărturisită
de cuvintele gurii care le rosteşte
▪
strângând la sine totul şi deodată într-o îmbrățişare atât de puternică încât îi sare printre brațe mişcarea
mă voi privi în toate lucrurile,
voi îmbrățişa cu mine însumi
toate lucrurile deodată,
iar ele
mă vor azvârli înapoi, după ce
tot ce era în mine însumi lucru
va fi trecut, de mult, în lucruri.

Redat sie însuşi (ca eroul *Odei* eminesciene), eul îşi asumă menirea de a fixa lumea în trupul statornic al cuvântului („a spune semințelor că sunt semințe, / a spune pământului că e pământ!") şi revelația propriei sale naturi germinative, etern „fructificabile" prin „intrarea în muncile de primăvară" („Dar, mai înainte de toate, / noi suntem semințele şi ne pregătim / din noi înşine să ne
264
azvârlim în altceva / cu mult mai nalt, în altceva... / care poartă numele primăverii").

Trauma rupturii e depăşită în sfârşit aici, în pragul ritualei îngropări a seminței care şi-a descoperit „pământul" şi odată cu el, sensul pierdutei interiorități („A fi înlăuntrul fenomenelor mereu / înlăuntrul fenomenelor), accesul în spațiu lui „el" - „înlăuntrul desăvârşit" în miezul căruia îi e îngăduit acum să-şi reia somnul seminal.

4. PTOLEMEU, SAU ELOGIUL ERORII

între sentimentul difuz al existenței amenințate (plasată într-o zonă incertă, de trecere, „pe o terasă de pierdere", undeva la hotarele mării şi ale cerului) din poezia preambul Atmosfera şi între credo-ul final din *Câmp* („Eu cred că pământul e plat / asemeni unei scânduri groase"), ciclul *Laus Ptolemaei* se construieşte în poezia lui Nichita Stănescu ca un joc prin care se caută şi se instituie imaginea unui univers fals ptolemeic, motivat nu din perspectiva rațiunii (căreia îi apare ca absurd), ci din

perspectiva existenţei umane, pe care o justifică. Acest model cosmologic structural antropocentric se constituie ca o viziune compensativă, generală - prin opoziţie - de spaţiul poetic nucleu din *Atmosfera.* Ca şi T. S. Eliot în *Ţara pustie* sau *Patru cvartete,* Nichita Stănescu resimte spaţiul într-o neliniştitoare bivalentă: orice loc, oricât de accesibil şi familiar, poate deveni punctul epifanic al vidului cosmic, orice loc - fie şi o terasă de cazinou pe malul mării - poate să-şi dezvăluie, halucinant, sensul de capăt al lumii (apărat precar, pe „linia mării", de „Un tun trăgând / împotriva nu ştiu cărei năvăliri barbare"), valoarea etern tianzitorie, de hotar ameninţat de ininteligibile invazii cosmice:
265
Las venirii de nave cereşti, de corăbii
strigând la vederea noastră: UK! UK!
sau, VEF! VEF!,
ceea ce n-are nici un înţeles pentru noi
care gândim cu gânduri
şi vorbe cu vorbe.
Din orice punct al nopţii, pândeşte, abia amânat prin vedere de „oarecari constelaţii", pericolul ca şi cerul saşi dezvăluie natura animală, vulnerabilă şi agresivă totodată:
Dacă nu s-ar fi văzut oarecari constelaţii noaptea, cerul ar fi fost un omoplat roşu.
„Dulcea lumină roşcată" a lunii nu e pacifică solie astrală, ci un fel de neliniştitor sânge al universului, o expresie a voracităţii cosmice:
şi-mi cade o dulce lumină roşcată pe mâini
şi mâinile mi le las să-mi fie muşcate
de înfometaţii câini
punându-mi fiecare pe deget un inel
de arsură,
smulgându-mi de durere un cântec.
în acest punct al fiinţei, atât de slab apărată de singurătatea tunului de la marginile lumii („Şi tunul se aude singur trăgând în noapte"), atât de ameninţată de invaziile din înalt sau din adâncuri şi de propria-i risipire („Bucură-te, suflet neliniştit, de vizite / de pierderea la jocuri de noroc") rămâne, ca o promisiune a ordinii ce poate fi instituită, Cartea încă neâmplinită („cartea mea care nu apăruse încă") şi reeditarea, ca avatar liric, a destinului de gânditor mitic al lui Ptolemeu („şi consolarea
266
mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu"). Că Ptolemeu, astronomul „învins de toată istoria", are în poezia lui Nichita Stănescu valoarea unei măşti lirice este un fapt de ordinul evidenţei. Din cele două elemente constituiţive pentru imaginea lumii din *Laus Ptolemaei,* doar primul -geocentrismul - aparţine cu adevărat gândirii lui Ptolemeu, alcătuind, prin această eroare chiar, sâmburele ei mitic şi vital. Cea de a doua eroare structurantă, cea de a doua absurditate - din perspectiva raţiunii - şi credinţă din perspectiva sentimentului vital (pământul nu e rotund, ci plat şi infinit) nu mai aparţine modelului cosmologic sferic al lui Ptolemeu (căruia îi e atribuită), ci unor vizhmi_jnitice_aaşiaţ£, dar şi spaimei de sferă ca spaţialitate închisă, limitată şi nevoii de *libertate* a spiritului modern care se exprimă printr-un joc de măşti arhaice, naive ca-n percepţiile stângace, originare, ale copilăriei:
Eu cred că pământul e plat
asemeni unei scânduri groase,
că rădăcinile arborilor îl străbat
atârnând de ele-n gol, cranii şi oase
că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc
şi nici nu răsare aceiaşi soare,
ci tot altul după noroc
mai mic sau mai mare

(Câmp).
„Câmpia plată" din miezul luminilor, „din mijlocul existenţei", adică de acolo de unde ,.Raţiunea a mutat pământul / ... şi l-a făcut să se rotească în jurul soarelui", răpindu-i „justificarea" *{Despre firile contemplative..),* -iată modelul cosmologic pe care îl propune nu raţiunea, ci „bunul simţ", prin jocul liber al poeziei, menit să dezvăluie nu adevărul ştiinţei, ci pe acela al sentimentului existenţei, în mişcarea dialectică foarte caracteristică universului lui

267

Nichita Stănescu, aflat (încă din 11 *elegii)* în dramatică pendulare între *contemplare* şi *criză de timp,* între „în afară" şi „înăuntru", se înscrie ca dualitate de termeni antinomici, complementari, şi cuplul din *Laus Ptolemaei, raţiune - bun-simţ.* Legat de „criza de timp", adică de presiunea condiţiei noastre care e temporalitatea, „bunul-simţ" ca formă de cunoaştere, prin asumarea lumii e o manifestare imediată a existenţei, dinlăuntrul ei (existenţa noastră este pricina / bunului simţ" - *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu),* în timp ce raţiunea e rodul contemplaţiei (al existenţei percepute mediat, *din afara ei),* e o cunoaştere secundă, care-şi distruge propriile-i rădăcini şi trezeşte inevitabil, prin-negaţie, nostalgia realităţii pierdute. Sau, în formula cu voite stângăcii arhaice şi tonalităţi ludice din *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu,*

raţiunea este intermediară între bunul simţ tânăr şi bunul simţ bătrân,

între Ptolemeu, „ martorul bunului simţ / şi martorul a tot ceea ce se vede" şi între „coautorul" său târziu, care se defineşte pe sine ca o reeditare a arhetipului gândirii prin eroare necesară[68]:

Eu sunt următorul bun simţ. Atât despre Ptolemeu. Atât despre mine.

Poezia-cheie a ciclului, *Pledoarie,* reia opoziţia între eroarea fertilă (pentru că motivată existenţial) şi adevărul întotdeauna tranzitoriu, adică între Ptolemeu, „mincinosul, „singurul care a spus neadevărul", Ptolemeu cel

268

învins de toată istoria,
învins de oricine,
lipsit de un unic duşman,
prezent
la carul de triumf
al oricui
•
învins de profesie şi prin mit,

şi acea „toată istorie" învingătoare, adică „toţi" cei care ... se încercau, şi se îmbulzeau care dintre ei să-l învingă mai desăvârşit, mai definitiv, chiar şi plătind, neferindu-se chiar să fie arşi pe ruguri pentru aceasta.

Structurată pe opoziţia pronominală. *Toţi vs. El* şi pe opoziţia timpurilor verbale (imperfectul - toţi *tăceu... dădeau* în el... se *încercau... se îmbulzeau... deveneau* -vs. prezentul- el *e singurul... e* tot timpul... *e* necesar), *Pledoarie* realizează, mizînd pe situaţia ambiguă a verbului *a fi, o* opoziţie în ultimă instanţă de statut existenţial. Toţi învingătorii, întru adevăr, ai lui Ptolemeu, câştigă, prin acest adevăr,

dreptul de-a fi obosiţi de cuvinte, sau,pur şi simplu, să moară şi plătesc acest adevăr

... neferindu-se chiar să fie arşi pe ruguri pentru aceasta. Sau, pur şi simplu, să moară oricum.

269

Faţă în faţă cu ei, Ptolemeue
... e singurul care a spus neadevărul
şi *e tot timpul*
tot timpul lung în care
cei care au spus adevărul
au avut vreme să şi moară.

„ E tot timpul" însemnează, pe de o parte, ,,există veşnic", dar însemnează şi „Ptolemeu este timpul în totalitatea lui", existenţa sa eternă cuprinzând într-însa *vremea* - vremea învingătorilor, săi, vremea rostirii adevărului şi vremea tuturor morţilor prin care această rostire se plăteşte. Asociat constant lui Ptolemeu, verbul *a fi* trece pe nesimţite, în construcţii succesive, de la situaţia syncategorematică, de copulă, care cere complinirea predicaţiilor (el e singurul, e necesar), prin structura ambiguă „e tot timpul", la situaţia categorematică de verb al existenţei, care nu mai alcătuieşte doar substructura lumii (prin funcţia de copulă), ci substratul însuşi ale existenţei ei. în absenţa oricărei predicaţii (adică a oricărei articulări prin categorii a lumii), rămâne aproximată, cu îndoială şi nelinişte, ca într-o suspendare a categoriilor inteligibile, revelaţia existenţei în stare pură:

dar dacă
el e, nu îndrăznesc să spun ce,
dar dacă
el e, el e, el e, el e...

Eroarea învinsului Ptolemeu şi visul său geocentric este expresia triumfului fiinţei, căci, dintr-un punct de vedere al existenţei, centrul lumii nu poate fi decât existentul.

5. BRUTALA STARE DE A FI

Intitulindu-şi un volum de poeme lirice *Epica magna* şi subintitulându-l „o iliadă de...", Nichita Stănescu

270

merchează momentul în care poezia „îşi va schimba numele din poezie în epică", înţelegând prin poezie „exaltarea legii", iar prin epică „exaltarea întâmplării"[69]. Ce este, aşadar, „întâmplarea", materia „exaltarea" de epos? Ea este „o îndepărtare de lege, adică o eroare" ce „se întruchipează vital prin durere", aşa cum „un os rupt, adică un os în afara legilor de os, adică în eroare, provoacă restului oraganismului din care se compune durere până la urlet". Durerea o resimte deci „restul organismului" sau, altfel spus, „legea în diferitele ei încorporări", pentru că „întâmplarea neagă în unicitatea ei generalitatea eternă a legii". Epica e o reacţie la real - „un real al obişnuirii sau a neobişnuirii cu realul, iar nu un real al realului"; şi cum reacţia aceasta a una de durere, „epica este organul colectiv al durerii". „în corespondenţa literară" a acestei epici existenţiale, „epicul şi culminaţia sa, mitul, prin actul întâmplării" are ca subiect eroarea, adică îndepărtarea de lege, şi poate fi reprezentată (ca şi durerea), ca „un orice alt număr în afara lui unu". Legată de întâmplare, natura epicului e temporalitatea („Ideea de timp; -sentimentul timpului; - epica[70]) şi o reprezentare posibilă a lui ar fi *călătoria,* pentru că „orice călătorie este principala întâmplare a stării pe loc"[71].

Rezumând propoziţiile stănesciene pe care le-am reprodus, epica s-ar defini, la nivel existenţial, ca reacţie (de durere) faţă de „ruperea" (v. „osul rupt") unităţi eterne, identice sieşi, a legii prin fragmentarea în timp („sentimentul timpului") şi multiplicitate („un orice alt număr în afara lui unu"). Expresia acestei dureri a fragmentării unicului e eposul „în corespondenţă literară" şi „culminaţia sa", miturile, „cele mai vechi şi primele mărturisiri în memorie ale despărţirii unicului de propriul său număr, unu". Subiectul eposului a aşadar ruptura, îndepărtarea de 1 şi trecerea în multiplicitate, resimţită ca durere. în *Epica magna,* „unu" se află deja în poziţia fragilă,

271

ameninţată, de rădăcină a multiplicităţii, căci „Prima mărime peste zero este infinitul,' / peste nimic, - / totul" *{Anatomia, fiziologia şi spiritul),* încât „împăratul, frigul, gerul /el întâmplat" *{Căderea cerului).* Tensiunea între lege şi întâmplare, între „steaua fixă" şi cascada multiplicărilor generează plânsul suav din *Colinda colindelor:* („Şi dacă legea stelei fixe opreşte cu fiinţa ei / saltul de doi, zvârlit spre trei - al lui unu..."), iar exaltarea întâmplării, opusă memoriei legii (care e moartea, identitatea cu sine a nefiinţei) ne defineşte statutul în *Anatomia, fiziologia şi spiritul:*

Mă ridic şi spun:
dacă poţi, uită şi nu-ţi aduce aminte nimic
decât numai întâmplările tale şi atât,
nu-ţi aduce nimic, mai ales legea uit-o
Miră-te de tot ce ţi se întâmplă,
miră-te de tot ce vezi,
atâta timp cât ai să te miri eşti salvat
Ţine-ţi minte numai propriile tale întâmplări
căci te-ai spulbera mai repede decât
însuşi gândul spulberării dacă ţi-ai aduce aminte.
Moartea este prima amintire,
şi cea mai veche.
Amintirea lui nimic,
amintirea lui nimeni,
amintirea lui zero.
Ea e memoria.

Dar se şterge, se acoperă
cu sânge
cu miros de carne arsă
cu mirarea sângelui, numită groază
cu sunetul de nisip de clepsidră
al ruperii osului

Cine strigă şi cine zbiară, cine urlă şi cine se vaită cine se jupoaie, se rupe, se smulge
272
acela nu-şi aduce aminte de nimic acela nu are memorie, e ocolit de lege, este.
Spaţiul tragic al acestui „este", spaţiul în care AFIse trăieşte pe sine prin mulţimea celor ce „pot fi caracterizaţi prin aceea că sunt / şi pot strârni ciudatul sentiment / că au tendinţa de a fi" e pământul, „punctul albastru" sau „ochiul albastru al cosmosului", pentru că domneşte existenţa, nu increatul (,Aici e singurul loc tragic / pentru că domneşte unu, / iar nu zero, / pentru că domneşte singurătatea, / iar nu nimicul, / pentru că domneşte moartea, / iar nu nefiinţa" - *Contemplarea lumii din afara ei).* Hrănit cu lumina stelară, pământul (contemplat, din afara lui, de cele două voci exterioare timpului, vocea, „celui care a murit" şi a „celui care nu s-a născut") îşi dezvăluie, în economia cosmică , funcţia singulară de a genera - prin sfâşiere, multiplicitate şi durere - timpul: „Pierderea cosmică investită în ei / este lumina de la diferite stele. / / Ei produc, în schimb, pentru cosmos, / timp". Matrice a tuturor existenţelor, „unu" simbol totodată al singurătăţii de nevindecat a existentului („Câtă singurătate / a fi!" - *Blândele şi ferocele activităţi ale însufleţitelor şi neînsufleţitelor)* generează multiplicitatea infinită prin despărţirea de sine, prin „pierdere" deci, sau prin „scădere". Lumile lui Nichita Strănescu „decad" din originarul *unu* conform unui silogism paradoxal, căci existenţa nu poate fi, din perspectiva logicii, decât absurdă[72]. Formula silogismului existenţial ar fi *Adunarea prin îndepărtare:*
Eroarea este îndepărtarea de este.
Eroarea este estele fără să fie el.
Ea este primul altceva.
Ea fuge din unu, ea devenind cu unu, doi.
Este adunarea prin îndepărtare
Este ceea ce am putea zice: unu fără unu fac doi.
273
„Raţionamentul" din *Adunarea prin îndepărtare* e menit să facă frapantă, prin paradox, incompatibilitatea structurală a existenţei (a ,/ealului") cu raţiunea umană care, încercând să o motiveze, nu poate decât să opereze o reducere la absurd. în aceste „ îndepărtări de unu" nu există forme privilegiate; singura diferenţă între formele existenţei o dă, am văzut, viteza, adică timpul prin fiecare existent „singuratec" participă la „viaţa mare" a lumii, realizând-o. De aici imaginea, deja comentată, a foamei universale („toţi se mănâncă pe toţi" în *Contemplarea lumii din afara ei),* cu variantele ei, *sărbătoarea (învăţăturile cuiva către fiul său), ospăţul nupţial şi vânătoarea (Săgetarea cerbului stretin...),* prin care vânătorul aspiră să încorporeze „viteza de existenţă" a celui vânat. Intuirea identităţii substanţiale a existenţei, în raport cu care multiplicitatea existenţelor individuale, noncomunicante, izolate în singularitatea (deci, în singurătatea) lor e iluzorie, îşi găseşte expresia în tema (centrală pentru creaţia lui Nichita Stănescu[73]) a metamorfozelor, care dă şi titlul unuia din marile poeme ale volumului. *Metamorfozele* explorează, prin cumularea punctelor de vedere complementare, „brutala stare de a fi" căreia îi e interzisă liniştea identităţii cu sine a somnului:
Brutală starea de a fi!
Somnul nu consolează luptătorul obosit.
Visul soldatului rupe aripele
fluturelui
Brutala stare de a fi, fără de somn este.
.
Sfâşiere de sine, ruptură („Visul soldatului rupe aripele fluturelui"), „brutala stare de a fi" generează spaima, spaima alterităţii, alinată prin asumarea cumulativă a ipostazelor ei:
274
Ca să nu mă distrug din spaimă în fiecare secundă am fost lăsat să fiu oricine, altcineva

Ca să nu mă sfărâm asuprit de mirare, de mirarea de a fi, mai întâi am fost lăsat să fiu şarpe cu pielea solzoasă şi gri
Şi cu toate amintirile de şarpe...
Ca şi cum aş fi fost şarpe dintotdeauna.

Şarpe, urs, leu, melc, arbore, câine, cadavru sau piatră - forme tranzitorii ale fiinţei, trăite pentru o clipă dinlăuntrul lor -, predicaţiile mereu schimbătoare ale unui subiect unic îşi dezvăluie astfel ascunsa identitate: „Există o singură viaţă mare / la care noi participăm; / fiind tot timpul - unul-altul, - / şi altcineva fiind mereu, singuratecul care este"; „Nu există decât o singură viaţă mare / la care noi toţi participăm. / Nu există decât o singură viaţă mare / restul, nu suntem". Ca verb al existenţei, a fi nu poate avea decât un singur subiect: existenţa în totalitatea ei; ceea ce „există" este numai („singură") „viaţa mare", nedivizată, trăindu-se însă pe sine, pe rând, în „singuratecul" care este de fiecare dată altcineva, - cineva care participă la o perpetuă călătorie (şi călătoria era, în *Antimetafizica,* „principala întâmplare a stării pe loc", iar călătorul eroul eposului existenţial): „Nu există decât o singură viaţă mare, / la care noi, călătorule, participăm". Asemeni celorlalte forme de existenţă, fiinţa umană ia înfăţişarea „călătorului prin viaţă":
Călător sunt prin viaţă;
egal sunt cu tot ceea ce este, -
275
de la peşte la pasăre
de la iarbă la zarzăre
de la capră la iepure -
toate acestea le sunt, clipă de clipă.
Fiecare în alt timp,
şi fiecare, fiind dăruit cu toată memoria
cuviincioasă a celui care se mişcă.
Dar, spre deosebire de celelalte forme ale existenţei, fiinţa umană („omul-fantă", cel cu „îndepărtate origini", care „vine din afară") e, în acelaşi timp, *străin* lor, având conştiinţa („spaima") alterităţii pe care o explorează, încercând s-o depăşească prin „metamorfoze":
Există o singură viaţă mare
la care noi participăm.
Numai eu, străinul, -
Cristofor Columb prin iepuri
Magellan prin frunze
Şi Nansen prin pietre,
fiind toate acestea, -
ca să nu mă suprim de mirare
amintirea lor mi se dăruie pentru totdeauna
ca şi cum ar fi a mea.
O singură, tulburătoare, înfăţişare din acest joc de măşti probate pe rând rămâne neatinsă de eul metamorfotic ce-o descoperă nu prin asumare, ci prin contemplare umil-vizionară:
O văd trecând dureroasă, adunată între umerii ei. împodobită de înfrângeri ca de un curcubeu, şi urmată de-a pururi de sufletul meu ca de un tren fără şine. Târâş îl ţine de mână
276
pe Ion,
fiul ei
cel alb şi bine mirositor,
cel înnebunit de răsfăţ;
singurul ei sprijin,
bastonul ei de nervi, de carne şi de oase.
O văd o vreme şi după aceea orbesc.
Viziunea orbitoare a mamei bătrâne, împodobită de durere şi înfrângeri, ar putea fi prelungirea imaginii maternităţii sacre, îndurerate, de poemele medievale, de pildă din *Laudele* lui Jacopone da Todi: în *Jeluirea Fecioarei pentru patimile lui Hristos"",* Măria cere darul de a-şi însoţi în moarte fiul

(„Fie-ne groapa-nfrățită, / fiu de maică cernită, / Fiule dalb ca de spume, / Fiu fără seamăn pe lume..."), dar Isus o îndeamnă să trăiască, dându-i-l ca sprijin pe Ion, „fratele" şi substitutul său: „Maică cu inema ruptă, / te las în seamă a toate / lui loan, alesului frate; / drept fiu socoteşte-l pre dânsul". Rezultată, probabil, din contaminarea figurii „măicuței bătrâne", care-şi caută în *Miorița* fiul răpus, cu cea a Fecioarei îndurerate care, în laudele medievale, se sprijină pe substitutul fiului pierdut în moarte, pe loan, cel adoptat, supraviețuitorul, - imaginea mamei din *Metamorfozele* e viziunea maternității generice (în fond, a „vieții mari"), izvorul îndurerat al tuturor existențelor tranzitorii - reciproc substituibile - intrate în ciclul metamorfozelor. De altfel, în ultimele trei volume ale poetului, imaginea mamei (opusă imaginii re-născătoarei „ea" din *Hiperboreeana* sau din *Nod 6)* revine obsesiv, asociată naşterii ca izgonire în lume şi condamnare la moarte („Js[T]enorocitule, tu crezi / că poți să-mi rupi din umăr brațul drept? / E mama mea care m-a condamnat la moarte"! - *Semn 15).* în *Operele imperfecte,* naşterea şi moartea, *mama* - născând - şi *soldatul* - ucigând şi murind - sunt imaginile care se confruntă în *Mama mea şi soldatul ei.*

277

Soldatul („luptătorul obosit") este de altfel, alături de *străin,* emblema ființei umane în *Metamorfozele,* şi ea reprezintă un termen central în întreaga creație a lui Nichita Stănescu. In lexicul poetic stănescian, motivul apare de timpuriu, fără a comporta însă valorile simbolice din lirica de maturitate: imaginea soldaților încremeniți prin moarte într-o eternă tinerețe, ieşiți aşadar din timp *{Basorelief cu eroi,* devenită, în *Ordinea cuvintelor, Basorelief cu soldați),* a soldaților răpuşi, ieşiți din spațiul vital al foamei *{Era cu neputință să le fie foame)* ş.a.m.d constituie, evident, şi un ecou al biografiei reale a poetului, marcată, în începuturi, de război. Obsesia biografică devine semnificativă din perspectivă artistică şi se consolidează în element constitutiv al lexicului poetic doar pentru că imaginea luptătorului se integrează (împreună cu motivul luptelor, care dă şi titlul unui ciclu din volumul *Necuvintele)* structurii imaginarului stănescian şi ontologiei sale. Termenul apare, cu sensul său plenar, în deja comentata theogonie profană din *Elegia a doua, getica,* revers - simetric - al cosmogoniilor indice: nu lumile sunt cele care se nasc prin sacrificiul zeului, prin despărțirea zeului de sine însuşi, ci, dimpotrivă, rănile cosmosului, breşe de vid prin care neființa pătrunde inima ființei, amenințând-o, sunt „umplute" prin imagini ale divinului, *Rana,* punctul critic al despărțirii sinelui de sine era acolo breşa dureroasă şi sacră prin care identitatea compactă a ființei se sfărâma, instituind, compensatoriu, imaginea *străină* a divinului. Ochiul pierdut al luptătorului rămânea pat al unei alte vederi, în rana orbitei goale se năştea - deviată -, înstrăinată - imaginea de sine; conştiința era rana sângerândă a existenței ce se desparte de sine, iar luptătorul - luptătorul rănit - era emblema ei.
Luptătorul obosit de eterna insomnie a existenței, participând la ea („fiind toate acestea") şi totuşi, *străin* ei, iată înfățişarea pe care spiritul uman o primeşte în

278

i

Metamorfozele. în *Creionul plin de sânge,* aceeaşi ființă umană, pe jumătate natură („Născut pentri jumătate de viață, / cea a barbarilor, cei pe jumătate născuți"), pe jumătate spirit (aşadar conştiință tragică a singurătății, aşadar *străin* de inconştienta metamorfoză) se contemplă „întronând singura mea existență, - .../ drag de soldat al patriei / lăsat în frigul de dintre două războaie". în sfârşit, în *Oedip soldat,* statutul de „soldat" al ființei umane se asociază, fatal, cu statutul trădătorului, al paricidului („tu, / care tragi împotriva propriei tale țări, / chiar dacă nu ştii că ea îți este mamă"), blestemat de întreaga existență, absolvit însă chiar de cel lovit (tatăl), datorită destinului său de erou *condamnat* la vină tragică: „Iar gingăşia pe care ai păriginit-o / să te facă gingaş şi proaspăt ca firul ierbii, / soldatul nefericit, al tatii / scump şi iubit / al tatii soldat, scump şi tragic şi iubit". Soldatul „tragic" al lui Nichita Stănescu, *străinul* din *Metamorfozele,* condamnat la „brutala stare de a fi" a luptătorului obosit, aminteşte pe Arjuna, eroul războinic din marea poemă indiană *Bhagavad-Gâtâ,* a cărei influență a marcat puternic literatura europeană a veacului nostru[75]. Obligat să lupte, pentru tron, împotriva verilor săi, Arjuana se opreşte, înaintea acestui război fratricid, în Câmpia Legii (pământul sacru dintre cele două oşti sau țara dintre cele două războaie) şi încearcă să refuze lupta în numele legii morale, preferând destinului de învingător destinul de învins sau de martir. Dar zeul Krişna, sub înfățişarea, de avatar, a vizitiului ce conduce carul de luptă al lui Arjuna, îi dezvăluie eroului atins de „slăbiciunea milei" legea cosmică a sacrificiului, în numele căreia îl obligă să săvârşească fapta pe care legea morală pare a o interzice. Din perspectiva lui Krişna, universul însuşi în naşterea şi devenirile sale nu e decât istoria sacrificiului de sine al divinului, care se autodistruge creând lumea,

dar rămâne, în acelaşi timp, prin spirit, *străin* acestei deveniri care e Natura. în raport cu Natura
279
în perpetuă devenire, spiritul (spiritul divin sau uman, spiritul universal în ultimă instanţă) este *străinul* neatins de eterna metamorfoză a existentului. Existenţa cosmică însă e realizată tocmai prin această metamorfoză sacrifi-cială a divinului, ale cărui înfăţişări tranzitorii se distrug reciproc într-o luptă perpetuă. Lupta - inevitabil fratricind datorită identităţii de substanţă a lumii -, lupta interzisă de legea morală este aşadar impusă de legea divină a existenţei cosmice, iar condiţia de „războinic" a fiinţei umane o plasează în spaţiul tragic al opţiunii între două legi antinomice. învăţăturile lui Krişna către Arjuna par să definească şi condiţia luptătorului" lui Nichita Stănescu. Străin prin spirit[76] lumii perpetuei metamorfoze, căreia îi aparţine însă prin legea naturii sale, luptătorul lui Nichita Stănescu, asemeni „barbarilor pe jumătate născuţi" din *Creionul plin de sânge,* se descoperă mereu „lăsat în frigul de dintre două războaie", condamnat - ca Oedip soldat - la o luptă pe care conştiinţa morală o interzice, dar pe care legea existenţei cosmice o impune fără putinţă de scăpare. în inconştienţa, inocenta „foame universală", luptătorul aduce sentimentul conflictului tragic între raţiune, între conştiinţa morală străină existenţei pe de o parte şi, pe de altă parte, legea cosmică a „adunării prin îndepărtare". Conflictul între existenţă şi înţelegere[77], între fiinţă şi nefiinţa semnului abstract e tema poemului care deschide volumul, *Descrierea lui A,* unde A, matrice a sensului, defineşte nefiinţa gândului, iar 1, matrice a multiplului, defineşte multiplicitatea existenţelor („îl opun pe A lui I... îl opun pe A, mie. / Sufletului meu îl opun pe A. / Luptă care naşte înţeles... Tu care nu eşti, - / A...Sub piramida ta, A / voi depune mărturie / de faptul că m-am născut / şi de faptul că am murit"). Tragic „martor", luptătorul „iliadei" stănesciene *este* în spaţiul conflictual dintre muţenia existenţei şi nonexistenţa logosului, ca-n celebrul *Autoportret*
280
Eu nu sunt altceva **dfecât**
o pată de sânge t; " care vorbeşte.

Atunci când „vorbirea" se schimbă în „lacrimă" ia naştere poezia sau „cântecul", sublimare în logos a suferinţei de a fi, ca-n antepenultima secvenţă a poemei *Contemplarea lumii din afara ei,* intitulată chiar *Cântecul:*

El întrerupe cu sinea sa orice altă mişcare.
El face să nu mai fie
ceea ce este
şi să apară în fiinţă
ceea ce încă nu s-a născut.
El schimbă totul în vedere
înfometând lumina.

El leagănă moartea
până când răsar din ea cuvinte
şi împodobeşte cu lacrimi
legea stelelor fixe.
El este numit, uneori, sufletul,
dar cel mai exact ar fi să-i spunem,
totuşi cântecul.

în miezul luptei universale din *Epica magna,* ca-n centrul scutului lui Ahile din *Iliada,* se află Cântăreţul, purtător al lacrimei universale. (De altfel, şi el o altă înfăţişare a soldatului în *Poetul ca şi soldatul,* din volumul *Belgradul în cinci prieteni,* sau în *5,4,3,2,1,0* din *Măreţia frigului):*
281

Nimeni n-are nevoie de el, dar fără el nu se poate.
Spune-ne cum ne mâncăm unii pe alţii, i se spune: - şi fă-ne să plângem.

El ştie plânsul altora
şi lacrima care li se cuvine.
Pe pământ, din neamul oamenilor,
se nasc cântăreți.
De asemeni, din neamul ierburilor.
Şi din neamul animalelor,
pietrelor,
peştilor,
apei,
aerului,
focului,
se nasc cântăreți.
Pe pământ tot ce există
are nevoie din când în când să plângă.
(Cântărețul, în *Contemplarea lumii din afara ei).*

6. 3 X II FELURI DE A TĂIA NODUL GORDIAN

„Hipocrate mi-a spus: omul este un nod, , t ,, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului"
(Respirări)

Ultimul volum antum al lui Nichita Stănescu, *Noduri şi semne*[1]*, apărut în 1982 şi subintitulat *Recviem la moartea tatălui meu,* a frapat deopotrivă prin unitatea - elegiacă - a tonului şi prin unitatea construcției, a cărei rigoare e pusă

282

în evidență de componenta excelentei grafici de carte, adică de cele 12 „modele constructive ale stării lăuntrice" care alcătuiesc „de-semnele" lui Sorin Dumitrescu. Unitatea de construcție a textului se realizează prin alternarea a două serii mari de poeme, numite *Noduri* (33 la număr) şi, respectiv, *Semne* (în număr de 23); între grupurile de *Noduri* şi *Semne* sunt intercalate 7 texte intitulate *Prin tunelul oranj,* o *Ars poetica* şi un mic poem - *13 februarie* -aparținând tematic seriei tunelului oranj (februarie e luna morții tatălui, al cărui *Recviem* îl constituie volumul de față). în sfârşit, întreaga construcție e delimitată de două texte simetrice: poemul preambul *Căutarea tonului* şi replica sa, *Tonul,* penultima piesă a volumului. Organizând *Nodurile* în jurul unei *Ars poetica,* delimitându-se programatic - în *Căutarea tonului* - de imperialismul oricărui intertext (prin citatele -din Esenin, Eminescu, Shakespeare - şi prin autocitatele refuzate) pentru a sfârşi totuşi acceptându-şi apartenența inevitabilă la universul intertextului prin „dezobişnuirea de sine" şi supunere la vocea eminesciană devenită impersonală în *Tonul* („Mă voi supune la dezobişnuire / de felul meu de-a fi... în rest, vreme trece, vreme vine") şi-n subtitlul ultimului *Nod 33 (în liniştea serii),* structura volumului poate întări ipoteza „naturii semiotice" atribuită - pe alt temei - „nodurilor" lui Nichita Stănescu de către Solomon Marcus[79]. O atentă cercetare a structurii volumului dezvăluie faptul că substratul acestei construcții îl dă jocul unei adevărate simbolistici numerice, comentat de altfel de către poet - ca joc - în *Antimetafizica:* „Ah, dacă tu ai şti ce invenție fantasmagorică am făcut odată cu Sorin Dumitrescu! El dădea acordul la chitară şi noi doi, foarte solemn, dintr-o dată, am cântat *Cântarea de la 1 la 33...* Ne uitam ochi în ochi, trăgeam un acord sonor şi foarte jos, către nota sol, şi urlam ca apucații deodată: 1! După aceea, mai modulat, ziceam: Doo-oi..."[80].

Cântarea de la 1 la 33 tratează în registrul ludic vechea obsesie stănesciană a simbolismului numeric, pe

283

care am urmărit-o comentând elegiile. Am descoperit atunci, în cele 11 elegii care sunt de fapt 12, un tipar al „numărului ascuns", exersat ulterior de poet şi în cele *11 feluri de a-ți pierde lumea* din volumul *în dulcele stil clasic.* Ultimul volum al lui Nichita Strănescu pare a reveni, într-o construcție mai complicată, la acelaşi tipar al numărului ascuns, asociat pe vremuri de poet, după cum am văzut , cu semnificația majoră a , jocului" între preaplinul existenței şi golul, neantul (fanta) conştiinței. în acest ultim volum, „nodurile", în număr de 33 (triplare a lui 11) sunt dublate de alte 33 (de fapt, 34) de poeme: 23 de „semne", 7 treceri *Prin tunelul ornaj,* 3 arte poetice *{Căutarea tonului, Ars poetica, Tonul)* şi, refuzându-se oricărei dispuneri simetrice, poemul *13 februarie* - care ocupă poziția „numărului ascuns". Configurația numerică a volumului ne-ar îndruma aşadar, în conformitate cu codurile limbajului poetic stănescian, spre o tematica înrudită cu cea a elegiilor: viziunea existenței ca ruptură şi experimentarea morții ca formă a cunoaşterii de sine. Pe lângă simbolistica numerică ce-o

realizează la nivelul structurii, această dominantă semantică, vizibilă în subtitlul volumului *{Recviem..)* şi în motoul extras din *Ghilgameş* („A murit Enkidu, prietenul meu care vânase cu mine lei"), transpare în glosele poetului pe marginea a două motive-cheie, care dau titlurile a două din seriile poemelor în discuţie: „tunelul oranj" şi „nodul". în *Antimetafizica,* Nichita Stănescu asociază explicit „tunelul oranj" cu revelaţia - sau experimentarea - propriei morţi: „Odată, când împlinisem 41 de ani, m-a atins moartea... Toate lucrurile deveniseră ornaj, nu mă durea absolut nimic, dar am fost cuprins de o spaimă animalică de parcă toată fiinţa mea s-ar fi schimbat într-un tunel prin care trecea simplonul"[81]. Poemele grupate sub titlul *Prin tunelul oranj / Tunelul oranj* sunt expresii ale acestei fundamentale revelaţii:
284
Se liniştiseră copacii şi zâmbeau şi surâdeau spre mine, iar eu ştiam: în curând ei or să moară...
Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,
cu spăimântătoare viteză,
când m-am trezit eram chiar pe câmp,
căzut de pe cal...

Revelaţia morţii ca experimentare a *rupturii* transformă tunelul oranj în spaţiu de comunicare între stări existenţiale antinomice. Revenirea din moarte e, în ultimul exemplu citat, echivalentul naşterii, tunelul oranj devenind astfel un spaţiu de trecere între moarte şi naştere; prin extensiune, el poate primi un sens metafizic şi poate conduce spre revelaţii cosmogonice, înţelese ca epilog al unui masacru universal:

Au tras în ierburi şi ţânţari
şi au făcut de apă piatra
iar peştii dinlăuntrul ei, cei mari
ne-atârnă peste cercuri - stele.
Ah, ce amprentă e şi cerul ăsta!
Eu după ea o să te aflu,
poate mai faci din nou din peşte piatră,
poate mai faci din nou din piatră
naştere de râuri reci.

Ca şi „tunelul oranj", celălalt motiv-titlu, „nodul", e un termen pe marginea căruia poetul glosează, de astă dată în *Respirări:* „Hipocrate mi-a spus: Omul este o ţeava, el se înnoadă la început în jurul lui. Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului...
285
- Ai zis că omul e o ţeava care se înnoadă în jurul ei.
- N-ai înţeles, fiule, mi-a zis el. Iar dacă cumva din trecere de timp te-am botezat Gordian, ai răbdare până vine Macedon de-ţi răspunde"[82].

„Omul-ţeavă", şinele care se „înnoadă" în jurul golului prin care numai altceva decât el însuşi trece, reaminteşte „omul-fantă", cel care vine, în elegii, „din afara lui însuşi", sau „privirea trează" din *A treia elegie.* în acest spaţiu interior, gol de sine, lumea ar trebui să se rostească prin glasul „semnelor". Uneori o face: *Semn 1* celebrează această prezenţă străină, benefică, în miezul vidului care e conştiinţa („Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei idei abstracte / deşertul se umpluse cu lei / şi de plante"); în *Semn 3,* stelele se dezvăluie ca „un lăuntru din lăuntrul depărtat"; în *Semn 12,* „devenită cuvânt", „ea" concentrează golul în jurul unei prezenţe („Ea deveni încetul cu încetul cuvânt... / stea înlăuntrul genunchiului meu, / cer în lăuntrul umărului meu, / eu în lăuntrul eului meu"). De cele mai multe ori însă, limbajul „semnelor" rămâne străin eului vid - simplu geam afumat lăsând să „se uite prin mine / ochiul din spatele meu, opal / spre ochiul fix, din orizont, oval" *{Semn 7).* Semnul pare a se adresa altcuiva („Pe muntele ăsta nu e de urcat, / pentru că nu e de văzut nimic / Vă zic şi vouă: / Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica" - *Semn 21),* sau pare menit doar să înşele cu iluzia sensului („El arăta cu degetul, / dar noi nu ştiam ce arăta... sud? / nord? / est? / vest? / De s-ar fi uitat cu ochii lui în ochii noştri! / dar el arată cu degetul / şi tot timpul în altă parte" - *Semn 20).*

Dacă semnul rămâne mut sau neînţeles, singurul mod de dezlegare a nodului e cel promis, în *Respirări,* de vindecătorul Hipocrate. A înţelege e echivalent, în *Nod 8,* cu condamnarea la singurătate a celui care s-a rupt din plenitudinea fiinţei, ucigând-o:
286

Mai singur sunt ca niciodată singur
n-am ramură cu umbră şi n-am rădăcini
iubito, sunt ca un butuc
pe care un călău retează
scurt
gâturile păsărilor migratoare...
Ah, păsărilor din văzduh!
Atâta vreme cât
nu am să vă-nţeleg pe voi
vă voi iubi.
Dar când
eu am să vă-nţeleg pe voi,
eu niciodată
n-am să pot
să vă iubesc!
Ah, păsări moarte!

Toate cele 33 de noduri aduc, în acest volum, imagini ale morţii, ale morţii în act, adică ale agoniei, echivalată adesea cu o revelaţie. Cea mai strainie dintre aceste revelaţii e cuprinsă în splendidul *Nod 12,* în care moartea e completată din perspectiva, exterioară, a nimfei nemuritoare. Figuraţia poemului (nimfa şi cavalerul căzut) revine în *Antimetafizica,* dezvăluind sensul pe care-l are în imaginarul „strănescian: „O imagine văzută prin ceaţă, un cavaler căzut de pe cal, o nimfă care trece alături, un sunet îndepărtat de corn de vânătoare, care vesteşte o acasă a vânatului, o gheaţă care vesteşte o acasă a ninsorii, o mână ruptă fără durere, un ochi smuls a cărui orbită goală îşi conservă privirea" - sunt câteva aproximări metaforice pe care Nichita Stănescu le încearcă pentru imaginea „matricială" a feminităţii. Ea ar însemna aşadar, în primul rând, ceea ce ne este *cu totul străin* - alteritatea însăşi (ispititoarea chemare spre o îndepărtată, ucigătoare patrie a vânătorii, sau spre tărâmul înceţoşat în care

ninsoarea ia naştere) şi, ca punct de originare a alterităţii, ea ar însemna în acelaşi timp locul despărţirii „sinelui de sine": rana, orbita goală sau „ruptura" însăşi. Decât că imaginea în discuţie desemnează, concomitent, instaurarea *şi* anularea alterităţii. Ceea ce ne e străin şi îndepărtat, ceea ce e, prin definiţie, *altceva* în raport cu noi înşine (vânătoarea ca spaţiu al morţii, înfrigurata ninsoare, rana, orbita goală) se eufemizează (rana nu doare, orbita goală vede în continuare), se înscrie într-o zonă a familiarului, a apropiatului, adică devine, pentru fiinţa noastră înspăimântată, „vestirea" unui liniştitor „acasă" („un acasă al vânătorii", „un acasă al ninsorii"). Aproximând relevaţia metaforică a textului, aş spune că „imaginea matricială a feminităţii" înseamnă, concomitent, instaurarea şi anularea alterităţii, adică *dez-înstrăinarea.*

Până unde merge însă puterea de „dezînstrăinare" pe care o are, pentru cavalerul căzut de pe cal, trecerea (mereu „alături") a nimfei o spune *Nod 12,* care promite, de la început, o revelaţie în imperiul morţii; poemul debutează în stilul discursului iniţiatic, ca epilog al unei alte călătorii, ipotetice, a vreunui platonician războinic Er, mort şi înviat spre instruirea neamului său: „După cum ştiţi cu toţii, căzusem de pe cal, - / şi nemişcat stăteam în iarbă şiroind în sânge". Tulburător însă faţă de convenţiile geniului, cel care ne vorbeşte, nouă, tuturor, celor care *ştim* totul până la punctul căderii de pe cal, nu mai e, precum era Er, un reînviat, pentru care trecerea prin moarte însemnase iniţiere. Vocea care ni se adresează acum e a celui aflat pe pragul dintre lumi, în chiar punctul „căderii" (sau, în terminologia poetică a volumului, în „tunetul oranj"). Prin această înceţoşată ţară a nimănui poate trece alături (mereu „alături", niciodată contaminată de moarte) nimfa - şi aproape - divina ei trecere e celebrată prin brusca muzicalizare a versului liber, care se converteşte, docil, în iambi: „Când nimfa pură ce nu ştie-a plânge / trecu

pe lângă mine". Aici, în spațiul incert dintre viață şi moarte, în spațiul „rănii" şi al „căderii" se-ncheagă straniul dialog în care valoare inițiatică nu are glasul nemuririi, ci *trăirea* morții:
Ce-i ochiul ăla care l-ai deschis pe piept, priveşti cu el spre roşu de e atât de roşu?
- Pleacă, târfă de zei, eu i-am stigat, E-o simplă rană de soldat!
- Mă duc dacă vorbeşti atât de rău cu mine, -şi totuşi, mă soldatule, de fapt,
de fapt, soldatule,
la ce te uiți cu ochiul ăla roşu,
plin de sângerime?

Dihotomia „nimfă (natură, viață pură, neatinsă de moarte) -„cavaler" agonizând reactivează o întreagă serie de metafore stănesciene, cum ar fi nemuritoare / dătătoare de viață -muritor / dătător de moarte din *Mama mea şi soldatul ei.* Soldatul (cavalerul căzut) e emblema condiției umane, definită, am văzut, în *Epica magna* ca o condiție de conflictualitate, impusă de dialectica ființei şi săvârşită prin perpetua sacrificare a individului. „Mama", „ea" (cea care „mă renaşte"), ea, cea străină oboselii luptătorului sau agoniei cavalerului căzut, reapare în *Nod 12* în imaginea semidivină a nimfei, care inversează sensurile ritualurilor inițiatice: nu inițierea muritorului în misterul eternei renaşteri, ci inițierea atotcuprinzătoarei vieți în misterul morții. Şi totuşi, citind *Nod 12* în lumina figurației integrale a operei lui Nichita Stănescu, adică în raport cu sensul pe care motivul „nimfa şi cavalerul" îl are în *Antimetafizica,* ne putem întreba dacă această inversare a ritualului inițiatic se produce până la capăt şi dacă nu cumva, prin simpla trecere - „alături" - a nimfei, rana din pieptul cavalerului căzut nu se eufemizează, devenind ochi, -ochiul lacom deschis, să zicem, spre „un acasă" al morții.
289
Spre acest tărâm al morții privesc majoritatea „nodurilor", poeme nu ale morții, ci ale „muririi", şi uneori chiar ale neputinței de a muri[83]. în *Nod 2,* agonia perpetuă a unui martir epuizează călăii:
Roata îi rupe carnea
şi carnea nu i se mai sfârşeşte!
Roata îi rupe osul
şi osul nu i se mai sfârşeşte!
Roata îi rupe sângele
şi sângele nu i se mai sfârşeşte,
împărate!
Au început să ni se roadă de sudoare, trupurile şi mințile, cum se roade ceasul cel mare al primăriei, - de timp! Ne tocim de moartea lui care nu-l moare, împărate!
în *Nod 3,* trupul se multiplică, bezmetic, haotic, „sub lințoliu"; *Nod 6* celebează amintirea morții („Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal") şi renaşterea în cuvânt; în *Nod 10* e căutat un „acasă" al morții („Lasă-mă te rog să vin să mor la tine acasă / mielule..."). *Nod 18* experimentează senzația decapitării, în *Nod 21 (Mozart şi câinele spaniol)* lumea e atât de plină de moarte încât nu mai poate primi trupul celui răpus, în *Nod 30* păşirea - christică - pe dunga de raze din apele mării duce la despicarea ființei, *Nod 17* echivalează viața cu o agonie perpetuă sub semnul „ninsorii" dorite ca o izbăvire („Când ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, / când ninge pe albastra de Mediterană / şi nici de frig nu pot să mor, / nu pot să mor! / Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor!"). Ceața (din *Nod 7)* sau căderea de zăpezi cereşti, ninsoarea deasă, e o cernere de neființă peste lume, făcând inutilă
290
vederea, absorbindu-te într-un tărâm al nimănui, în care înaintezi urmărit de plânsul vulpii argintii, suavă întrupare dintr-un bestiar al morții, înlănțuită („ferecată") în lumea străină ei:
Mergeam înfrigurat prin zăpadă şi mă ningea,
vulpea argintie în spatele meu se lungea,
ca o rază a frigului se făcea,
„Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine", scâncea,
cât un orizont de lungă şi de curbată se făcuse ea,
vulpea argintie cu picioarele de pe urmă în laț,
ca o rază rece a fulgilor de nea,
din urmă mă ajungea şi nu mă ajungea.
„Ia-mă, ia-mă cu tine, ia-mă, ia-mă cu tine!"
(Semn 4).

în treacăt fie spus, bestiarul stănescian cuprinde, în întreaga operă, o serie de asemenea întrupări ale neființei. Unele sunt coşmareşti, - în primul rând calul, pentru poet un simbol al morții; figură amenințătoare a subconştientului, calul comportă un simbolism thanatic, întărit de întâmplarea de a fi fost „primul mort pe care l-am văzut... De aceea, de câte ori aud cuvântul / moarte / văd în fața ochilor un cal" *{Marele cal).* Trădând, prin intermediul bestiarului oniric, o mitologie personală, caii decapitați de *Somnul cu fierăstraie-n el* „aleargă nechezând, cu sânge, / ca nişte mese roşii, fugite pe străzi, / de la cina cea de taină", iar moartea poate fi resimțită ca amenințarea de a fi păscut de „un bot mare de cal" *(Baladă* din *In dulcele stil clasic).* Cele mai adesea însă, fauna visului de neființă are transparenţe ademenitoare: leii sunt străvezii *(Pierderea cunoştinței prin cunoaştere),* lupul singuratic („lupul Cristului / creieru-ametistului / şi ninsoarea tristului") se visează mâncând creier de înger şi, *,$n* visul visului", naşte cântecul morții („leapădă / o lebădă. / Cântec drag de lebădă" - *Despre lupul singuratic);* el poate avea chiar gât de lebădă, ca lupul care agonizează urlând, întins pe prima
291
ninsoare, în *Nod 1.* Cele mai diafane dintre aceste întrupări ale vidului sunt inorogul din *Invitație către o nimfă* (un inorog străveziu, / foarte speriat, foarte livid. / Locuia într-un viitor arămiu / cu vedere la vid") şi vulpea argintie din *Semn 4,* ferecată în capcana terestră din care se lungeşte, „ca o rază a frigului", spre tărâmul de dincolo de zăpezi, spre somnul mortal din *Iarna de la sfârşitul lumii:* „Ningea şi începuse să ne prindă / somnul acela mortal / plin de vulpi şi de oameni, de urşi, de şoareci de câmp, / de şerpi, de cerbi, de capre / Ningea, ningea"[84]. Ceața, zăpada, fantasticele animale, străvezii sau argintii, toate acestea se topesc în suprema revelație, cea a lumii, din *Nod 31:*

Ceea ce simte peştele spintecat, ceea ce simte căprioara împuşcată,
....
ceea ce simte trădătorul decapitat
e lumina văzuta.

Singurul dintre „noduri" care pare a se sustrage acestui univers al agoniei revelatorii e cel care poartă numărul 33 şi încheie volumul în tonurile unei suave ars poetica, celebrând „dulcea întâlnire" a cuvintelor, care confirmă ordinea lumii, şi „dulcea izbire" a cuvintelor, care-i dezvăluie, siluind-o metaforic, relațiile potențiale:

Am găsit un mod atât de dulce
de a se întâlni două cuvinte
încât în jos înfloreau florile
şi sus
înverzea iarba.
Am găsit un mod atât de dulce
de a se izbi două cuvinte
de parcă iarba verde ar înflori
iar florile s-ar ierbi.

292
Această suavă ars poetica ce pare a ne salva, prin virtutea mântuitoare a reaşezării cuvintelor, de amenințarea morții, această dulce reaşezare a lumii în cuvânt ce pare a anula relația instituită în restul volumului între moarte şi revelație, acest al 33-lea *Nod* se surrntitulează însă *în linişte a serii.* Subtitlul e un citat eminescian, a cărui recunoaştere nu poate fi ocolită de cititorul român; subtitlul acestei idilice ars poetica e al doilea vers din *Mai am un singur dor,* poezie eminesciană care celebrează reintegrarea prin moarte a ființei „pribege" într-o pierdută patrie cosmică. Prin spațiul intertextual pe care subtitlul îl actualizează, *Nod 33* încheie ciclul revelațiilor din acest *Recviem pentru tatăl meu* (care devine, la modul mozartian, propriul recviem) nu prin opoziția poezie vs. moarte (aşa cum ar

promite lectura textului în lipsa aluziei eminesciene din subtitlu), ci prin asocierea revelației poetice cu cea thanatică.

Noduri şi semne se impune ca o' expresie testamentară, dincolo de care e greu de imaginat (nu cronologic, ci în ordinea devenirii interioare a universului poetic) un alt volum - de vreme ce poezia însăşi e înțeleasă drept cel de al 33-lea (şi ultim, „dulce") mod de a dezlega „nodul gordian" al existenței noastre.

7. ORGANUL NUMIT POEZIE

în *Abecedarul marțian* din volumul *Respirărf,* caracteristica ființelor ce populează pământul, contemplate dintr-o perspectivă exterioară lor, o perspectivă cosmică integratoare, se dovedeşte a consta în antinomia între *a fi* şi *a şti,* între existență şi cunoaşterea existenței. Pentru un „marțian", „din punctul de vedere al organelor de cunoaştere, ca şi celelalte specii de pe Pământ, omul este o ființă discontinuă". Ce înseamnează, aici, „discontinuitate"? în

293

primul rând, o parțială capacitate de captare a realului prin organe de simț imperfecte: „Din natura materiei universale, care este lumina incorporată în diferite forme, omul nu percepe decât numai cîteva fragmente disparate". Materia universală-lumina-se „încorporează" în diferite forme prin treptata reducere a vitezei. Această continuă „degenerescentă" a vitezei luminii (de la canonicii 300.000 de km/sec.-spectrul perceput de ochi-la zero-obiectele percepute prin pipăit-) este receptată de organele noastre de simț în mod discontinuu, cu mari hiatusuri ce creează iluzia unui univers alcătuit din realități independente, antinomice chiar. Inadecvarea percepției la real dă şi specificul gândirii umane, în care discontinuitatea e caracteristica şi condiția de existență a oricărei „idei coherente". Ca atare, „pentru om existența nu este un singur tot, un unic; pentru el nu există o singură viață mare la care fiecare participă, ci un număr monadic de vieți în luptă şi în contradicție între ele, în anulare reciprocă". Incapabilă să perceapă „sfericitatea realului", cunoaşterea discontinuă generează ideea unicității individului, ca şi sentimentul de singurătate. Universul „firesc" şi continuu se sfărâmă în unități antinomice, bântuite de o foame devoratoare, adică se dramatizează, ocultându-şi (prin necunoaştere) substratul unic. Conştiința discontinuă este astfel expresia tragică a dorului de moarte al materiei („Când materia vrea să se distrugă îşi inventează omul său").

Opusul utopic al acestei conştiințe separatoare este „cunoaşterea continuă şi totală", perfect coincidentă cu existența, cunoaştere atribuită, în *Respirări,* marțienilor, care sunt un evident substituit-ludic- al divinului. în cazul lor, *a fi şi a şti* sunt perfect sinonime, cunoaşterea *este* existență, „pentru că marțienii, având un organ continuu de cunoaştere totală, consideră existența ca fiind firească, integrându-se, astfel, deplin în ea". Se reeditează în felul acesta fericita coincidență

294

a lui *a fi* şi *a şti,* caracteristică stării de existență pură, nedeterminată, a precosmicului „el" din *Elegia întîia,* adică a celui care „ştie totul" (citeşte:ştie totalitatea, întregul), dar ,Ja NU şi la DA (citeşte: la manifestările lui parțiale şi antonimice) are foile rupte". Prin „el", ca şi prin marțienii din *Respirări,* se instituie sinonimia între *a fi şi a şti* sau, pentru a traduce termenii lui Nichita Stănescu în termenii lui Sartre, se instituie identitatea în-sinelui cu pentru-sinele. Identitatea aceasta poartă, la Sartre, numele *divinului,* înțeles ca suprem „proiect existențial uman". Ea este, şi pentru Nichita Stănescu, un proiect şi o nostalgie a ființei noastre discontinue. întrebarea este cum ar putea fi depăşită discontinuitatea cunoaşterii, care ne rupe de întregul existenței. Poezia lui Nichita Stănescu explorează câteva căi, dintre care am urmărit, în capitolele anterioare, încorporarea prin *devorare, somnul* şi asumarea perspectivelor complementare prin *metamorfoză.* O soluție înrudită cu cea a „metamorfozelor" o constitue, în multiplicarea„punctelor de vedere", dialogul, - dialog al măştilor lirice („eu" şi „îngerul", „eu" şi Ptolemeu, „eu" şi Cantor, „eu" şi „eu", „eu" şi puricele verde de plantă etc), încercare de cuprindere a „sfericitații realului" prin confruntarea perspectivelor,antinomice adesea, care-l explorează, în sfârşit, o ultimă cale de transcendere a gândirii separatoare este poezia însăşi. Mai întâi, prin chiar materialul ei: „Metafora, cuvântul, nu au atât rolul comunicării, cât rolul de a complini discontinuitatea de percepție a ființei umane"[86], pentru că „orice metaforă e o revelație, nu o formă gramaticală[87]; mai apoi, prin accesul ei la „inefabil". Celebrându-l, în *Cartea de recitire,* pe Cârlova pentru a fi introdus în poezia română „intuiția neliniştitoare a inefabilului", Nichita Stănescu defineşte inefabilul ca „o tînjire a tuturor organelor omului, atât de despărțite între ele". „Speranță de viitor a lucrurilor" încă separate de cunoaşterea noastră imperfectă, inefabilul umple hiatusurile percepției noastre discontinue, reconstituind „sfericitatea realului". Organul său de expresie este poezia,

295
care devine în această accepție şi un „organ al evoluției simțurilor omului". în ultimă instanță, „necesitatea artei provine din rudimentaritatea fiziologiei umane", pe care o corectează, conducându-ne spre „reintegrarea în unic, în total". Poezia este aşadar „organul" creat de spiritul uman spre a-şi transcende condiția de ființă discontinuă, organul prin care *a fi şi a şti, în-sinele* şi *pentru-sinele* ating în sfârşit visata lor, divină, coincidență. Ea e, de aceea, un dat al (sau o „stare" a) sufletului uman[88] care-şi depăşeşte printr-însa limitarea, e „noua frontieră a sufletului uman"[89], un „miracol" fundamental caracteristic omului în genere,şi pe care poetul nu face decât să-l elibereze în cuvânt, asemeni „moaşei de țară care ajutând țăranca pe câmp să nască, nu dă loc confuziei de merit între meseria moaşei şi miracolul naşterii"[90]. „Moaşă" sau instrument la poeziei,poetul e absorbit de actul creației până la a-şi pierde chipul şi biografia („Poetul, ca şi soldatul / nu are viață personală. / Viața lui personală este praf / şi pulbere"-*Poetul ca şi soldatul). Antimetafizica* e încercarea de a crea „un personaj concret/izic" în dosul operei care are „un caracter - ca orice poezie lirică - metafizic[91]", dar ea nu face decât să lumineze procesul de „impersonalizare" a poetului, care începe cu trauma rupturii, cu „înstrăinarea de tine însuți [ce] duce într-un mod mai mult sau mai puțin aberant la contemplarea lumii din afara ei... simultană cu îndepărtarea de tine însuți"[92] şi culminează într-o „poetică a rupturii care atrage după sine impersonalitatea autorului"[93] .De aici, titlul ultimului volumul proiectat de Nichita Stănescu, *Poeziile* (sau *Poemele,* sau *Operele) impersonale.* Din perspectiva „poeticii rupturii", poezia, ca „organ al evoluției simțurilor umane" explorează tocmai spațiul dramatic al rupturii, pe care o exprimă până la „urlet", stăpânind-o astfel: „E vorba nu numai de o dominare a destinului, dar şi de o anulare a destinului malefic prin însăşi reprezentarea lui. A urla de durere înseamnă a-ți consuma şi a-ți învinge durerea. A exprima deznădejdea înseamnă totodată a o sugruma. A
296
putea să comunici tensiunea insului strivit de spațiul închis înseamnă a sfărâma spațiul închis"[94]. Talentul, care e revelație, „rezidă din durerea monotonă izbucnită în strigăt"[95] şi actul scrierii devine „hemografie, adică scrierea cu tine însuți"[96]. Fiecare mare reuşită poetică e rodul unei treceri prin infernul rupturii, şi „bolile profesionale ale scrisului", suferința mortală a creației revine ca o obsesie în mărturiile „inventatorului" hemografiei: „De ce fiecare vrea să fie Eminescu dar nu vrea să trăiască viața lui? (...) Şi cum vrem cu toții să semănăm cu Dostoievski, dar să nu fim condamnați la moarte?"[97] ; „Odată, când am reuşit să scriu un vers într-adevăr bun şi când mi-am dat seama că el nu reprezintă nici a suta parte din tristețea care l-a provocat, m-am rugat lui Dumnezeu: „Dă doamne, să n-am niciodată talentul lui Shakespeare, căci bănuiesc cam ce se ascunde în spatele lui"[98]
„Poezia pulsatorie" experimentată de Nichita Stănescu[99] este o formă de „îmblânzire" a durerii prin exploatarea şi exprimarea ei: „Poemul cântă din cuvinte la osul rupt al existenței"[100]. Idealul ei este „să îngrozim prin mesaj natura şi materia ca să ne facem un loc mai demn în natură şi în materie prin cuvânt"[101]. *A îngrozi natura* „are un sens subteran, şi anume acela nu de a disciplina absurdul existenței noastre şi anume acela că ea există, ci a impune un sens existenței şi anume acela de a exista. Mitologia e o primă formă de a îngrozi natura, o primă încercare de a da măreție dimensiunii tragice a naturii. De fapt, dimensiunea tragică a naturii o desparte pe aceasta de absurd şi-i dă o primă coerență în tensiunea sentimentului"[102]. Sensul existențional al artei e aşadar acela de a impune naturii perspectiva umanului, de a învinge absurdul, dîndu-i sensul (coerența) tragicului.
în această explorare a ‚rupturii", instrumentele ei sunt , .meditația,observația, revelația, metafora şi viziunea"[103], care aparțin poetului, şi nu filosofului, .formă a cunoaşterii, a
297
luării în cunoştință a sinelui de către sine"[104], poezia e un „act de gândire nenoțional", „tensionat (numit uneori şi gândire în imagini)"[105], străin conceptualității filosofice, realizat de tensiunea sentimentului, cu specificarea că „Lirismul adevărat e o stare a sentimentalismului inteligent" (în Eminescu, Nichita Stănescu simte „cel mai des inteligența lui, luciditatea lui fără seamăn")[106].
Ca „act de gândire nenoțională", poezia întreține cu vehiculul său (totuşi, noțional), cuvântul, o relație cât se poate de tensionată, care produce mărturii adesea contradictorii, determinate de modul contradictoriu în care e resimțit cuvântul însuşi, ca material necesar, dar fatalmente limitat, cu care trebuie luptat. Aceste mărturii variază de la tonul encomiastic cu care cuvântul e celebrat la modul orfic („Cuvintele sunt umbra de aur în conştiință a materiei... Eu aş putea, dacă m-ar lua în serios fizicienii, medicii, geologii şi eroii antici -să descopăr leacul cancerului prin cuvânt".)[107] la gesturile iconoclaste: „Cum vă puteți baza pe ceva atât de vag, imperecis, mistic, cum este cuvântul?"[108];

„Poezia nu este câtuşi de puţin limbaj, după părerea noastră, ci ea este un material al simţului, al sentimentului. Ar fi o eroare să confundăm, aşa cum am fost educaţi în tinereţile noastre, că poezia ar fi arta cuvântului..."[109]. Constantă rămâne, oricum disocierea între poezie şi vehiculul materialului ei, cuvântul, elogiat sau abjurat.

Cum poate atunci fi depăşită limita - în primul rând noţională - a cuvântului în formă de „gândire nenoţională" care este poezia? Pentru un timp, soluţia pare s-o dea,în tradiţia vizionarismului romantic şi postromantic, metafora, pe care am văzut-o capabilă „de a complini discontinuitatea în percepţie a fiinţei umane". Privilegiul de instrument al revelaţiei îi e însă retras în cele din urmă şi metaforei: „Versul nu este o unitate poetică, ci una de tehnică poetică. Şi aş mărturisi mai mult decât atât - că însăşi metafora nu este altceva decât o unitate de tehnică a poeziei.[110]. Privilegiile retrase metaforei sunt acordate „necuvintelor", „elemente primordiale ale poeziei (...), nenoţionale şi ambigue"; „ca

vehicol poetic (...) cuvântul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintetice, integrându-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază întreagă, are valoarea funcţională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă (...) un supra-cuvânt sau mai bine zis un necuvânt"[111]. într-o artă poetică din volumul *Un pământ numit România,* necuvântul pare o soluţie în termeni moderni pentru nostalgia romantică a limbajului originar, paradisiac, sau - cum ar fi spus Heliade - „mundifer":

Visez acel laser lingvistic
care să taie realitatea de dinainte,
care să topească şi să străbată
prin aura lucrurilor.
Acel cuvânt îl visez
care a fost la-nceputul lumilor lumii,
plutind prin întuneric şi despărţind
apele de lumină...

(Necuvinte)

Din lupta poeziei cu limbajul va lua naştere, în tipologia poetică din *Respirări,* categoria poeziei metalingvistice, spre împlinirea căreia tind eforturile poetului. în istoria poeziei, el identifică „trei grupuri genetice", *grupul fonetic* („poezie primitivă, incantatorie şi evident inferioară", mizând pe melos, în care încadrează şi sonetul formele fixe, rima etc); *grupul morfologic* (caracterizat, ca la Arghezi de o „semantică a vederii, ideea trebuie pipăită cu mâna ca să urle este") şi *grupul sintactic,* „mai aproape de propria esenţă majoră a poeziei", al cărei exponent rămâne Ion Barbu. Mai presus de aceste „forme genetice" se află însă *poezia metalingvistica,* ce atestă posibilitatea marii poezii de a nu mai folosi nici unul dintre mijloacele poeziei, aşa cum procedează Eminescu în *Odă în metru antic.* Versurile ei sunt „situate deasupra metaforei", realizând „tipul de tensiune semantică spre mi cuvânt viitor"[112]. în numele acestei poezii metalingvistice,

Nichita Stănescu renunţă să fructifice abilitatea sa (îndelung exersată în tinereţe) de versificator versat în cele mai rafinate structuri prozodice (a căror replică ludică, dar, ca de obicei, cu o miză existenţială gravă este volumul *în dulcele stil clasic);* ajunge chiar să reprime extraordinara sa înzestrare pentru metaforă şi experimentează, în schimb, posibilităţile de extindere a limbajului (cel mai adesea pe baza unui mecanism ludic declanşat ca replică la un model poetic preexistent[113]) şi posibilităţile repartizării „nodurilor de tensiune" în „poezia pulsatorie". Voi prezenta, în capitolul următor, cîteva cazuri de aplicare a acestei formule poetice, pornind de la o componentă esenţială a limbajului poetic stănescian: citatul sau aluzia, moduri de reactivare în conştiinţă a intertextului.

8. DIALOG CU ODA ÎN METRU ANTIC

„ Raport cu cărţile de căpătâi, referinţele şi citatele, interpretările şi reinterpretările este aproape de neignorat în orice capodoperă modernă. Shakespeare, care este un început, odată cu *Faustul* goethean, abundă în aluzii la cărţile de căpătâi"[114] - fapt lesne de înţeles dacă avem în vedere că textul e un spaţiu de „confruntare", o confruntare ce-l generează chiar, de vreme ce „literatura se naşte din confruntarea alienării încă neexprimate cu vechile alienări exprimate până la mit". Am putea considera, în această perspectivă, intertextul ca pe un fel de limbaj al fiinţei, reactivat - fie şi prin „confruntare" - în fiecare

nouă rostire individuală. Nichita Stănescu extinde utilizarea citatului în două direcții, extrem de caracteristice pentru modul de articulare a gândirii sale poetice. O primă direcție e utilizarea *autocitatului* - care nu e autopastişa, nici semn al secăturii fibrei poetice, ci e rezultatul dedublării eului liric, o formă a dialogului „sinelui cu şinele". Iată un singur exemplu
300
în acest sens: versurile cu valoare de laitmotiv din *Metamorfozele* - „Nu există decât o singură viață mare / la care noi, călătorule, participăm" - reapar, în *Operele imperfecte* în rostirea unei voci străine, ca o glosare ironică a sensului prim, în *Dialog cu puricele verde de plantă:*

Puricele verde de plantă strigă la mine:
Nu există decât o singură viață mare;
Noi nu luăm din ea şi nu-i adăugăm ei nimic.

Atribuindu-le acum unei conştiințe străine, acestui alt - umil - punct de vedere asupra existenței, versurile reluate relativizează ironic perspectiva metafizică a conştiinței umane. ‚Autopastişa" e de fapt un procedeu, ale cărui rădăcini trebuie căutate în ontologia poetului: autocitarea conduce la dizolvarea vocii proprii în marea voce a ființei printr-o mişcare de înstrăinare, de despărțire de sine.

O a doua direcție de extindere a sferei „citatului" o reprezintă *falsele citate,* de tipul moto-ului la ciclul *Cercetarea lui Euclid* din *Laus Ptolemaiei,* prezentat ca un „Fals citat din Euclid"..falsul citat" trebuie legat de lirica măştilor: Ptolemeu, Euclid,Cantor, îngerul, „el" sunt tot atâtea măşti lirice, măşti purtate de eul dedublat[115].

în ceea ce priveşte citatul propriu-zis, utilizarea lui e, am văzut, atribuită de Nichita Stănescu tuturor scriitorilor moderni (în *Antimetafizicâ)* sau, cel puțin, unei părți din ei (în *Cartea de recitire):* „Pentru Anton Pann, ca şi pentru o serie relativ limitată de poeți moderni, o frază sau o propoziție (în cazul lui Anton Pann un proverb) nu joacă decât rolul de simplu cuvânt[116]. Afirmația lui Nichita Stănescu transferă asupra *Poveştii vorbei* un procedeu caracteristic limbajului poetic al veacului nostru, dezvăluind totodată *tehnica* integrării citatului în discursul poetic: fraza, propoziția (în cazul lui Anton Pann proverbul) se lexicalizează („nu joacă decât
301
rolul de simplu cuvânt"). Citatul expresia pietrificată, se încorporează, ca element lexical minim, gramaticii textului; ca atare, el poate fi remodelat, aplicându-i-se categoriile flexiunii, sau poate fi integrat unor contexte, aparent paradoxale, pe baza unor asociații semantice sau eufonice. Asemenea remodelări (gramaticale sau lexicale) ale citatelor constituie una dintre modalitățile jocului poetic în creația lui Nichita Stănescu. O poezie ca *Frunză verde de albastru* se construieşte integral prin dislocarea şi recombinarea, cu efecte aparent absurde, a unor scheme poetice tradiționale din folclor:

Frunză verde de albastru mă doare un cal măiastru
....
Şi-am zis verde de albastru mă doare un cal măiastru, şi-am zis pară de un măr,

minciună de adevăr...

„Şi-am zis" sau „Frunză verde de..." sunt formule poetice cu valoare proemială consacrată în poezia populară: structura lor este respectată cu strictețe de Nichita Stănescu, dar termenii asociați în cadrul acestor scheme fixe comportă valori semantice divergente sau antinomice, dând versului aparență de joc absurd („verde de albastru", „pară de un măr"etc)Jocul mizează însă pe ambiguitatea semantică a propoziției: *de* înseamnează, în noul context, *despre* - şi întregul poem celebrează actul *numirii* poetice a lumii, ca o încercare dureroasă a poeziei de a corecta logica realului:

Şi-am zis inimă la piatră şi cântec la tot ce latră
....
tot le-am potrivit pe dos pe un fluieraş de os, -

o încercare de a concura biblicul Logos creator („şi-am zis" semnificând „am numit" nu e numai o formulă poetică folclorică, ci şi - cu modificarea persoanei verbului - formula biblică „Domnul a zis" din cartea Genezei). Poezia este aşadar o rebotezare a lumii, o căutare, prin antinomii, a cuvântului total („Că am zis doar un cuvânt / despre întregul pământ') şi a unității originare („şi am zis unu de doi"); ea este şi rătăcirea vizionară prin somnul din începuturi, în fantastice cavalcade („că n-am fost trezit, că dorm / pe un cal cu şa de domn"), spre o mai adâncă realitate a celor încă nenumite:

Văd în faţă mov şi verde, coloarea care mă perde, corcov văd cu veselie, coloarea ce nu se ştie, mai aud şi-un sunet sus care nu au fost adus în timpan de oameni vii, în a fi si a nu fi.

în căutarea a ceea ce se va numi necuvântul,starea poeziei e rătăcirea dincolo de a fi şi a nu fi (dincolo de instituirea diferenței), dincolo de somn şi trezie, dincolo de dezbinarea între eu şi lume, implicând un destin al instabilității („de la frunză pîn' la umbră / mi-a căzut o viață dublă") şi al durerii („mă doare un cal măiastru"). Aşa cum, în elegia a zecea, conştiinţa trăieşte durerea de a fi a universului, martirizată în organele sale cosmice („Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai...Organul nor mi s-a topit"), în *Frunză verde de albastru* ea trăieşte „durerea poeziei, a numirii sau a rostirii lumii cu întreaga ființă,

pe un fluieraş de os din osul de la picior
303
care-mi cântă cu fior,
şi din osul de la mână
fluierând o săptămână,
din osul de la arcadă . '
recea lumii acoladă
peste două oase mari
unde stau ochii polari. -',,/ Vj,
Şi-am cântat pe coasta mea
din vertebra ca o stea... •'...'

Pornind de la o sugestie mioritică („fluieraş de os") şi remetaforizând o expresie uzuală (,.fluierul piciorului"), finalul poeziei sanctifică trupul martirizat care dovine, în acelaşi timp, trup cosmic şi organ al poeziei.

Aluziile sau citatele din *Miorița* reapar în numeroase alte poezii. în *Cosmogonia, sau cântec de leagăn,* starea de veghe a conştiinţei creează şi menține lumea în ființă, durând „Pân| când se va naşte un plai/ o gură de rai înghețată". în *Axios! Axios! (IV Pastorală)* eterna repetiție a ciclurilor temporale ale naturii reactualizează (ca-n identica reluare a existențelor în marele an cosmic) ritualul uciderii în amurg, o dată cu moartea sau apusul soarelui:

Frunză verde de pom lin
cuget iarăşi la Plotin
şi la adevărul sferic
plămădit din întuneric
în care mai an
fuse un cioban
cii-o turmă de oi
dusă în zăvoi
şi alți ciobani
mult mai ortomani
la apus de soare
ce-au vrut să-l omoare.

304

Finalul marelui poem *în grădina Ghetsimani* reia, accentuându-i sensul ontologic, motivul morţii-nuntă, care primeşte însă aici rezonanţele unei fundamentale singurătăţi a fiinţei în lume:

Pământul şi mările toate sunt pierzările - ; stelelor-făclii
. •'•'. păşărilor-mii
.*•'.'; tandrului lin dingur .' ', celui mai cel singur
;." făcând nuntă tristă
cu ce nu există.

O serie de alte poeme stănesciene includ citate sau aluzii din tetrul shakespearean. *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu"* tratează în replică polemică mitul biblic al câştigării numelui prin victorie asupra îngerului; eul luptă acum nu pentru a-şi- schimba, ci pentru a-şi păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimţit ca alteritate, singura formă a identităţii. Lupta cu îngerul („Schimbă-ţi numele, mi-a zis / şi i-am răspuns: Eu sunt numele meu") îşi asociază, în textul lui Nichita Stănescu,şi o aluzie shakespeariana tratată, ca şi cea biblică,în replică polemică.E un citat din monologul Julietei, meditaţie asupra noncoincidenţei fiinţă (trup individual) - nume („O, Romeo, Romeo, de ce eşti tu Romeo?") care se încheie cu îndemnul „părăseşte-ţi numele!" („Doff thy name"). în lupta îngerului cu Iacob se insinuează astfel vocea eroinei shakesperiene şi tema shakespeariană a conflictului între individ şi neam, între fiinţă şi nume. Deja amintitul *Cîntec* din *Oul şi sfera* se ţese pe o sumă de reminescenţe şi aluzii din *Hamlet.* Tema *Cîntecului* („Ce greu e să fii tu însuţi") pare o replică la celebrele sfaturi ale lui Polorius către Laertes („Mai presus de orice: fii credincios ţie însuţi") - „This above all: to

305

thine one seif be true"), iar dezvoltarea discursului liric include, modificată, o replică a lui Hamlet despre Polonius mort, adică despre cel aflat la ospăţul unde nu mănâncă, ci este măncat:

A fi tu însuţi, o, ce răbdare absurdă,
ca să ţi se spună „dragă",
ca să ţi se spună „băiatule",
ca să ţi se spună: „vino mâine la prânz
la noi la masă"
Şi tu rânjeşti, pentru că masa eşti chiar tu.

Şi tot cu un citat din *Hamlet* în ultimul vers („Iar restul e tăcere"), poezia *Fără de metamorfoză* reia tema stănesciană a transcendenţei goale, asociind-o subtextual imaginii shakespeareane a timpului ieşit din marcă prin viziunea splendidă a unui univers care şi-a pierdut axa cursă din el ca o lacrimă, expresie a disperării în vidul cosmic:

Nu mai avem cu ce să avem timp, pământul se-nvârteşte în jurul nimănuia; ca o lacrimă a curs din el axa lui, iar soarele şi-a închis pleoapa.

în acest univers fără axă şi fără sens, strigătul nu mai e decât o formă goală a unei posibile comunicări a vidului cu vidul („Strigătul rostit de la Nimenea la Nimeni"), iar substanţa ultimă, esenţa e tăcerea („iar restul e tăcere"), tăcerea care nu mai înseamnează, aici, taină, ci mutism al golului.

Cele mai numeroase sunt însă, în opera lui Nichita Stănescu, citatele, aluziile şi trimiterile la lirica eminesciană.

încă din primul volum, un text închinat „lui Eminescu tânăr" reeditează un titlu din lirica eminesciană a primilor ani *(O călărire în zori),* iar poezia *Lună în câmp* reactualizează

306

gestica ceremonială din erotica eminesciană („O, tinde-ţi mâna stîngă către ei"... „Dar chipul ţi-l întorn, pe braţul stâng"). Sumă de variaţiuni pe tema sartriană a pentru-sinelui martor al existenţei, poemul cu titlul savurosvetust *Ce este omul? Care-i este origineJ? Ce fel de destin are el?* e construit printr-o acumulare de definiţii, de propoziţii logice, adică de judecăţi universal-afirmative de tipul S *este* P, unde S_p = omul (în genere); „este" (copula) rămîne la persoana a treia indicativ prezent, adică la forma unei afirmaţii universale şi abstracte, iar P = predicate variabile, contradictorii adesea la nivel semantic, unificate însă ca situaţie şi deci echivalate ca' valoare de adevăr prin structura invariabilă a raportului de predicaţie:

Omul este frunza văzută de om. Omul este floarea mirosită de om

....
Omul este cel care depune mărturie
despre om în fața omului
Omul nu s-a născut şi nici nu va muri.
El este etern şi dintotdeauna
pentru că prin el se depune mărturie
despre ceea ce există...

în final însă, această structură logică, abstractă şi impersonală, cade întâi sub regimul temporalității. -

(Omul) ...
este cel care nu crede
care nu *credea;*

apoi, prin schimbarea persoanei (persoana întâi înlocuieşte persona a treia), subiectul rostitor ajunge coincident cu subiectul propoziției logice:

care nu *credeam* Q
să-nvăț a muri vreodată.

Din obiect al definiției, „omul" devine în final subiectul tragic al destinului său. Propoziția logică se subiectivează şi se Iiricizează, devine „propoziție poetică" şi, dintr-o afirmație generală despre existent, devine expresia unei experiențe existențiale resimțită acut ca o cădere sub puterea de eroziune a timpului.

Această modulație finală pe care se întemeiază construcția poeziei lui Nichita Stănescu se realizează prin introducerea primului vers din eminesciana *Odă în metru antic* („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată"), care e, în acelaşi timp, expresia unei experiențe - trăirea morții, „învățarea" ei - şi sublimarea acestei experiențe prin chiar perpetuarea ei în cuvântul moştenit sub formă de citat.

Mai îndepărtate ecouri din aceeaşi *Odă* eminesciană am întâlnit în *A unsprezecea elegie,* iar eminesciana *Şi dacă* serveşte drept termen de „confruntare" în *Colinda colindelor:*

şi dacă codrii negri bat în geam, şi dacă mi-eşti departe, ningi tu, ningi tu, ningi tu...

Descântecul Cătălinei din *Luceafărul,* care atrage, prin rostire în somn, astrul etern spre timpul şi spațiul măsurat "al existenței umane, adică „în jos", înspre materie, este. reluat de Nichita Stănescu în *Să nu se spargă ghiața;* dar somnul înspre care e atras aici Luceafărul (semn al memoriei noastre atavice, pătrunzând „prin evuri, prin evi") este mult mai adânc, e somnul de dincolo de existență, de dincolo de spaima de a fi, de dincolo de cenuşa lumilor stinse, pentru că depăşeşte nivelul de existență al materiei şi se cufundă în hăurile somnului primordial, luminându-le auroral:

Coboară-n jos Luceafăr blând
dincolo de materie
unde dorm aiurind
şi nu se mai sperie
strămoşii strămoşilor noştri muriți

rămaşi în urma, în urna
îngeri iubiți
fâlfâiți deasupra în turmă.

în *Clipa cea repede* întregul text stănescian se înscrie ca digresiune internă, explicativă, între două versuri eminesciene din *Stelele-n cer,* versurile finale dintr-o poezie a cărei ultimă strofă este expresia motivului horațian „cârpe diem" („Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / ce ni s-a dat?").

Iată construcția textului lui Nichita Stănescu, *Clipa cea repede:*

S-a pus la îndoiala piatra ca vorbire

Au zis de fluture că este

o respirare, -
de cartof, de porumb şi de prună,
strigăt de nefiind, -

la fel de porc, de capră şi de lună, fel de mestecând
Ei n-au ştiut nici să citească
leul în alergare,
că literă preeste şi zeiască.

N-au descifrat câmpia mare, marea cea mare, viața prea singura ce ni s-a dat.

Versurile-citat din finalul poeziei lui Eminescu apar aici în titlu şi în ultimul vers, închizând între ele întreaga dezvoltare a discursului liric. Prin intermediul aluziei pe care
309
versurile eminesciene o comportă la tema heroțiană, poezia lui Nichita Stănescu apare ca un comentariu în replică la acest motiv: existența („clipa cea repede") devine singurul semn accesibîTnouă („ce ni s-a *ăâf)* dintr-un ascuns limbaj divin („literă preeste şi zeiasă"). în fulgerătoarea trecere a timpului şi numai în ea (în „clipa cea repede") trebuia căutată astfel nu bucuria, ci *sensul* existenței aparent absurde. Motivul epicureic *cârpe diem* devine, în replică prin intermediul citatului eminescian care îl reactivează în conştiința cititorului, expresia nostalgiei de a te bucura de sens, împrăştiindu-te de el în cuprinsul nestatornic al clipei fugare. Citatul lexicalizat, supus unor modificări gramaticale (ca-n *Ce este omul?..)* sau unor mutații de sferă semantică *(Frunză verde de albatru)* se întâlneşte astfel în creația lui Nichita Stănescu cu citatul tematic, funcționând ca termen de referință în dialogul pe care poezia modernă îl poartă cu universul poetic al epocilor
trecute.
Poezia eminesciană reprezintă principalul termen de „confruntare", în dialog cu care se autodefineşte opera lui Nichita Stănescu, iar poemul la care revine mereu, de la Elegii şi *Cartea de recitire* la placheta *Oase plângând,* este *Oda în metru antic,* cercetată din unghiul „poeticii pulsatorii" şi al „poeziei metalingvistice", integrată, prin citat, textelor proprii, tratată prin opoziție în poemele *Odă în nici un fel de metru* („Mi s-a făcut somn de această lume / în care cuvintele țin loc de obiecte / Mi-e foarte somn de tot ce se vede / orbind"[117]) şi *„Oda în metru antic":*
Să fiu lăsat odată-n pace de dragostea dintre prinți şi-ntre prințese căci boii mei şi turma lor de vace m-au luat din câmp iar nu de din castel pe-alese de Hamlet cel din Danemarca, eu să fiu odată mai fiind lăsat în pace ....

Eu sunt sătul şi eu atât vă zic:

310

când visul se visează în coşmaruri
aproape că nu este mai nimic
decât răsfăț de har de har de haruri
şi mă întorc pe ce mai am a mă întoarce
de mare mi-este greață, de Odiseu nu-mi place
şi mi-este somn dar nu cu visul lor
ci cu pământul stelelor
eu, eu, eu, eu, eu, eu,
„nu credeam să-nvăț a muri vreodată""[8].
în *Oase plângând* despărțirea de Eminescu se săvârşeşte prin *Dialog cu Oda în metru antic,* poem al

suferinței de a fi in „timpul aborbitor" şi al refuzului întoarcerii în sine însuşi:
Supuşi cuvântului, de verb mă rog,
du-mă odată din groaza vieții,
du-mă, du-mă
şi nu mă mai pedepsi
şi mie nu mă mai redă-mă!
într-un târziu *Triptic eminescian,* Nichita Stănescu realizează de fapt un portret simbolic al vârstelor poeziei, în care biografia poetului - a oricărui poet - e absorbită: naşterea în spațiul cuvântului, marcată de semnul christic al cununii de spini în *Eminescu adolescent* -
Cuvânt apăsând pe cuvânt ce umbră de codri surâzând! Gând apăsând pe gând, ce luceafăr în noapte arzând!
Val înspre val alergând, ce rază de lună lucind! Timpul ce mişcă doar timp, ce frunte de ghimpi sângerând!; „ruptura", care transformă ființa poetului, desprinsă de sine,

1
în spațiul prin «are timpul îşi cerne zăpezile negre, în *Eminescu matur* -
în sine însuşi ningea cu negri fulgi de zăpadă, fiind el era o ruptură, o cascadă

El însuşi nu mai era el, felul lui îşi schimbase felul cum purgatoriul îşi schimbă-n inel de aură infernul...;
şi reintrarea în sine - a cuvântului, a luminii, a sensului, a ului morții chiar, în *Eminescu ultim* -
NOTE

Peşteră absorbitoare, cerc absorbitor de punt, corn de mei care nu doare suntul resorbit în sunt. Tu lumină alergândă reîntorcându-te acasă ; bruscă devenind flămândă rechemându-şi iar mireasa.
ah, suavă recădere
a cuvântului în sine,
cercuri, cercuri de tăcere
absorbind în ea divine
sensuri, sensuri, înțelesuri,
îngustându-se în unghi,
smulgere spre înapoi,
frig al ninsorii rechemat în nori,
urlet şi rechemare,
tu!
Confruntată cu „poetica rupturii", revalorizată nu pe linia metaforismului ei romantic, vizionar, ci pe linia construcției severe, atemporale, din *Oda,* opera eminesciană (re-asumata de fiecare vârstă a culturii noastre) se lasă pentru noi, acum, contaminată de cea mai tulburătoare voce a liricii romaneşti contemporane.

1. Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* voi. I, Buc, 1978, p. 199; v. şi Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul şi măştile poeziei,* Buc, 1980, p. 83-100.
2. Hegel, *Fenomenologia spiritului,* trad. Virgil Bogdan, Buc, 1965, p. 66.
3. V. supra, capitolul *Orbirea lui Orfeu.*
4. Ochiului divin (barbianul „ochi în virgin triunghi") i se substituie aici o altă formă a viziunii totalizatoare, semnificând refacerea identității sinelui, căci, pentru Nichita Stănescu, triunghiul este aventura mântuitoare (prin îndoită „ruptură") pe care o trăieşte linia dreaptă şi izbăvirea de alteritate (de „oglindă"): „Nu te poți rupe în două, ci numai în trei,/ nu ocolirea, ci ruptura închide. / Triunghiul vă zic dragii mei, / E izbăvirea unei oglinde" *(Linia împăcată cu sine însăşi).*
5. „Uneori ochii mei // îmi stingheresc dorința vederii" - *Uneori, cântecul,* în *Album memorial Nichita Stănescu,* editat de „Viața românească", Buc, 1984, p. 304.
6. într-o paralelă Nichita Stănescu - Țuculescu, bazată pe multiplicarea ochilor şi pe motivul ochiului cosmic, Mircea Muth observă: „Motivul absoarbe, concentrează şi exprimă tensiunea dintre voința de umanizare şi re-integrarea cosmocentrică dezantropomorfizată" *{„ Un mare ochi, albastru...",* în „Tribuna", 16 oct. 1986).

7. Embrionar, tendința există încă din cel de al doilea volum, manifestată în *Lauda omului* „definiție" a ființei umane „din punctul de vedere" al copacilor, al pietrelor sau al aerului.
8. însemnând şi „deveniți fructe", de vreme ce „Copacii ne văd pe noi, / iar noi pe ei".
9. N. Stănescu, *Cartea de recitire,* Buc, f.a., p. 114.
10. Id., *Respirări,* Buc, 1982, p. 64.
11. în placheta *Oase plângând,* reprodusă în *Album memorial;* p. 51.
12. *Logica la animale,* în *Nichita Stănescu — Frumos ca umbra unei idei,* voi. îngrijit de Constantin Crişan, Buc, 1985, p. 84-87.
13. N. Stănescu, *Cartea de recitire,* p. 71.
14. Antologată de Al. I. Amzulescu, în *Cântece bătrâneşti.* Buc, 1974, p. 69-85.
15. N. Stănescu, *Respirări,* p. 87.
16. Id., *ibid.,* p. 64.
17. Id., *Cartea de recitire,* p. 76.
18. Citez varianta din *Album memorial,* p. 52.
19. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica,* Buc, 1985, p. 134.

20. *„Să fim cum suntem, dacă vrem să mai fim"* - discuție cu Mihai Sin, în *Frumos ca umbra unei idei,* p. 347. Sunt, probabil, momentele în care se manifestă ceea ce Valeriu Cristea numeşte *Şinele fugar* (în voi. *Interpretări critice,* Buc. p. 82-88).
21. *Viața este..., în Album...*p. 124.
22. *Antimetafizica,* p. 128.
23. *Ibid.,* p. 291, 279.
24. *Ibid.,* p. 303.
25. *Ars poetica,* în *Album..*.p. 118. /6. *Antimetafizica,* p. 263.
27. „Limbajul poetului nu este unul scriptural (...) ci unul sacral" observă, cu îndreptățire, Petru Poantă *(Nichita Stănescu: „Oase plângând",* în „Tribuna", 31 martie 1983), iar Al. Condeescu fixează, cu tot atâta îndreptățire, ca premisă a interpretării sale, coincidența poetică-ontologie-gnoseologie *{Modernitatea esențială,* studiu introductiv la antologia *Ordinea cuvintelor,* îngrijită de Al. Condeescu, 2 voi., Buc, 1985).
28. „- Spunea cineva că la un moment dat observă la tine o mare neîncredere, o neîncredere dramatică în cuvânt. Eu eram de părere absolut opusă" îl provoacă, într-un deja amintit interviu, Mihai Sin. Provocarea e însă abil respinsă: „- Nu pot să spun nimic. Sunt părerile altora. Nu mă bag, iar îmi ies alte vorbe, sau cuvinte, cum vrei să le iei" *(Frumos* ..., p. 348).
29. *Antimetafizica,* p. 279.
30. *Autoportret,* în *Album ...,* p. 7.
31. *Ars poetica,* în *Album* ...,p. 118.
32. *Starea poeziei,* în *Album...,* p. 211.
33. *Cartea de recitire,* p. 74-75. Identificarea cuvântului cu ființă însăşi şi cu „lăuntrul desăvârşit" a dus, în câteva foarte bune lecturi critice ale lui Nichita Stănescu (Ion Pop, *Op. cit.;* Ştefania Mincu, *Momentul Nichita Stănescu,* în N. Stănescu, *Poezii,* Buc, 1987, „Texte comentate") la dezambiguizarea - cred, totuşi simplificatoare - a lui „el" din *Elegia întâia,* redus la unica semnificație de „cuvânt".
34. Şi ea negată la un moment dat de N. Stănescu, decis, acum, să nu mai recunoască decât *ființa* atemporală a cuvântului (v. interviul acordat lui N. Băciuț, în *Frumos ...,* p. 328).
35. Alături de care citează, în *Antimetafizica* (p. 114), următoarele: *„Biblia, Cărțile morților,* Lao-Tze - cartea *Dao-de-tzin, Gulliver's travels, Don Quijote, Faust, Hamlet, Miorița,* Eminescu, Baudelaire, *Moby Dick, Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte,* Bacovia".
36. Poemul, în antologia *Gândirea asiro-babiloniană în texte,* trad. Athanase Negoiță, Buc, 1975. O foarte frumoasă lectură a poemului în Cornel Căpuşan, *Imagini ale lumii,* Cluj-Napoca, 1987.
37. *Cartea de recitire,* p. 116.
38. *înghesuita lumină,* în *Oase plângând,* v. *Album...,* p. 50.
39. Vezi, în acest sens şi *Clipa cea repede,* în acelaşi volum.

40. *Andru,* posibil de la avBpfflrtcx; - om, dar mai degrabă de la avepn, âvSpoq - bărbat. în viziunea lui Nichita Stănescu, singurătatea ființei umane e potențată în ființa bărbatului, „animal indirect" *(A pierde tot ce se poate pierde)* şi atenuată în ființa femeii care, prin harul naşterii, e mi aproape de plenititudinea naturii; în Noe, bărbatul e asociat cu „lierele" pe care le cântă „pe citeră", în vreme ce femeia „se saltă" direct din natură („A e o literă. I altă literă / pe care nebunul de mine le cântă pe citeră. / Câinele este un animal, iarba o plantă / din care nebuna de tine se saltă").
41. Sau a nonexistenței increatului, ceea ce, am văzut, e totuna.
42. *Respirări,* p. 299, 301.
43. într-unui din comentariile fundamentale asupra poeziei stănesciene, Solomon Marcus vede în înlocuirea substantivului prin infinitivul lung „simptomul lingvistic" al unei inedite „viziuni procesuale", ale cărei aspecte majore ar fi „transgresarea principiului identității şi a principiului noncontradicției, tendința anticonceptuală, timpul, infinitul, recurența, autoreferința. Toate decurg din interesul pe care poetul îl manifestă pentru aspectele de proces" *(Timpul poetic,* în *Frumos ...,* p. 197-203).
44. Cu totul îndreptățită de aceea observația Ştefaniei Mincu *{Op. cit.,* p. LXXVI) privind „demetaforizarea" limbajului poetic.
45. *Respirări,* p. 256-258.
46. Cele mai pertinente comentarii asupra aspectului ludic al creației stănesciene în Ion Pop, *Jocul poeziei,* Buc, 1985.
47. V., în acest sens, comentariile lui Şt. Aug. Doinaş, *Deconstruirea real"lui,* în *Frumos...,* p. 189-192.

48. Pentru echivalarea gerunziu-participiu prezent, v. Frida Edelstein, *Sintaxa gerunziului românesc,* Buc, 1972, p. 12-17.
49. *Antimetafizica,* p. 264-270.
50. *Ibid.,* p. 103, 102.
51. „E o construcție precisă, începând cu arta poetică și terminând cu sprijinirea de propriul tău pământ, de propria ta substanțialitate", în *Frumos...*p. 319.
52. v. supra, nota 33.
53. Adică *„arta* poetică", din latinescul *ars,* pentru grecescul
54. *Respirări,* p. 66.
55. Pentru simbolismul numerelor, v. Vicent Foster Hopper, *Medieval Number Symbolism,* Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression, New York, 1938; Christopher Butler, *Number Symbolism,* London, 1970; Gershom Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism,* translated by Ralph Manheim, New York, 1969.
56. într-un *Cântec* din *Epica magna,* geneza întregului univers e determinată de *absența* demiurgului, ca o formă de „așteptare disperată" și fără sens: .Absență murdară și așteptare / disperată / în lipsa ta s-au născut cifrele și zeii / Și tu nu știi nimic de aceasta / și tu nu știi

nimic de aceasta. // De când nu ești, piatra a dat lumină / Mișcarea a dat piatră... Fluviul a rămas gravid de pești, / aerul greu de păsări / De când nu ești / De când nu mai ești / Și nici măcar nu știi nimic de asta". Lumea astfel întemeiată va fi una a singurătății în miezul vidului părăsit de sens: „...să nu-nțelegi / când nu există înțeles/ și să fii orb la miezul nopții / și surd când liniștea-i desăvârșită, - / o, singurătate a singurătății!" *(Hieroglifă).*
57. Origen. *Scrieri alese,* partea întâia, Buc, 1981, p. 140. Pentru Origene, *a fi* însemnează *a fi numărat, a fi număr („«Fără* de număr», spune Solomon, «sunt cei ce vor pieri», dimpotrivă, cei care se vor mântui sunt numărați"), cu sinonimele *a fi numit, a 17 scris.*
58. *Frumos ...,* p. 319.
59. „ Cel care este", de la verbul *hăyăh,* la forma durativă continuă (v. *Enciclopedia italiana di scienze, leftere ed arti,* voi. XVIII, 1933-1941), sau „cel care a fost, care este și care va fi", pentru că numele sacru e compus din consoanele care desemnează în ebree cele trei timpuri ale verbului *a fi* la persoana m singular (v. *Nouveau Larousse illustre,* voi. V.).
60. *Respirări,* p. 58.
61. Mircea Martin, *Generație și creație,* Buc, 1969, p. 19.
62. Despre „tema increatului" în elegii, Șt. Aug. Doinaș, *Poezia și poetica lui Nichita Stănescu,* ui *Lectura poeziei,* Buc, 1980, cu importanta observație că e inutil să căutăm un sens unic pentru „el", identificându-l cu ideea, cuvântul, poemul, universul sau Dumnezeu, pentru că ne aflăm nu în fața unui concept, ci în fața unui „comportament mitic".
63. Ca o „încetinire a lumii până la transformarea ei, închegarea ei în simțuri, sau dimpotrivă (...) distrugerea de organe emanând lucioli de vis" - întreg comentariul, în *Respirări,* p. 86-88.
64. Prevestirea , fulgerătoarei revelații " (de necuprins în desfășurarea succesivă a sensurilor, în „trupul nostru lent vorbitor") va fi, în volumul *Epica magna,* adierea rece a unei aripi bănuite, neliniștitoare, promițând epifania: „l-am simțit, brusc, în spinare, / adierea rece / M-am oprit în colțul străzii / și, fulgerător, mi-am întors chipul spre casă. / Ah, tu frig și tu fulgerare! / îngerul este chiar zidul casei (...) Chiar el este / privindu-mă rece, fix" (Fulgerul și frigul).
65. Edgar Papu, *Dreptul la timp. Considerații pe marginea poeziei lui Nichita Stănescu,* în „Viața românească", nr. 5/1966; Ion Pop, *Nichita Stănescu ...,*p . 83.
66. V. *Focul și ghiața* din volumul *Roșu vertical* sau *Fulgerul și frigul,* din *Epica magna.*
67. *Respirări,* p. 51, 53.
68. Despre care, Șt. Aug. Doinaș, *Lauda neadevărului necesar,* în *Lampa lui Diogene,* Buc, 1970, p. 91-96.

69. *Respirări,* p. 71-80.
70. *Ibid,* p. 57.
71. *Antimetafizica,* p. 154.
72. „Un grec în trecere prin inima mea mi-a zis: / misterios este [1] numai ceea ce există, / iar logic este numai ceea ce nu este" *(Colinda colindelor).*
73. Temă frecvent comentată de critică; v. în special, Ion Pop, *op. cit.,* p. 90 și urm.
74. Tradusă și antologată de Eta Boeriu în *Antologia poeziei italiene* secolele Xm-XK, Buc, 1980.
75. Poemul e tradus și antologat de Sergiu Al-George în *Filosofm indiană în texte,* Buc, 1971.
76. Imaginea, prezentă încă din *Omul-fantă,* reapare până în ultimele texte stănesciene. Iat-o, spre pildă, în postuma *Fulgurație:* „Cel care înțelege / este un străin. / Cel care vede / n-are stele" *(Album ...,* p. 120).
77. I. Pop a putut citi de aceea, cu îndreptățire, *Epica magna* ca o „luptă pentru descifrarea semnelor lumii și structurarea lor într-un alfabet coerent și lizibil" *(op. cit.,* p. 224).
78. De fapt, ultima operă antumă e placheta *Oase plângând,* editată în Iugoslavia de prietenii poetului și alcătuită din 33 de poezii selectate din cele peste 100 pe care Nichita Stănescu le-a compus într-o vizită de 10 zile, în octombrie 1982, la Belgrad. Deși cuprinde câteva poeme de rezistență, deși are un caracter cât se poate de unitar grație unității motivelor de inspirație și a constanței obsesiilor cărora le dă glas, placheta nu e, totuși, un volum de autor o „carte" de riguroasă construcție, așa cum e *Epica magna* sau *Noduri și semne.* E greu de imaginat cum ar fi arătat *Operele impersonale* dacă e să judecăm după selecția, mai degrabă întâmplătoare, de poezii publicate în presă din *Ordinea cuvintelor.* Așa încât *Noduri și semne* rămâne, totuși ultima mare *carte* a lui Nichita Stănescu.
79. Solomon Marcus, *Paradoxul,* Buc 1984, p. 129.
80. *Antimetafizica,* p. 125.

81. *Ibid.,* p. 33-34.
82. *Respirări,* p. 64-65.
83. v. Paul Georgescu, *Sfârtecatul Orfeu- nemuritorul,* în „România literară", 31 martie 1983.
84. în *AJbum...,p.* 263.
85. *Respirări,* p. 48-53.
86. *Respirări,* p. 150-151.
87. *Antimetafizica,* p. 133.
88. „Poezia nu este într-o limbă anume / ci într-un suflet anume / Fără de nume" *(Ars poetica,* în *Album...*,p. 120).
89. *Album ...,* p. 118.
90. *Ibid.*

90. *Ibid.*
91. Antimetafizica, p. 32.
92. *Ibid.,* p. 279.
93. 72>/</., p. 263.
94. *Cartea de recitire,* p. 133.
95. *Respirări,* p. 8.
96. *Ibid.,* p. 66
97. *Album...,* p. 89..
98. *Frumos ...,* p. 353.
99. V. supra, capitolul *Enghidu sau rănirea de sine.*
100. *Antimetafizica,* p. 103.
101. *Ibid.,* p. 264.
102. *Ibid.,* p. 304.
103. *Starea de poezie,* interviu luat de N. Stoicescu şi Andrei Lenard, în „Tribuna", 16 martie 1978.
104. *Frumos ...*,p. 328.
105. *Respirări,* p. 229.
106. *Antimetafizica,* p. 112.
107. *Cartea de recitire,* p. 40-41. Pentru coincidenţa real-adevăr-cuvânt (raţiune) în concepţia orfică, v. Anton Dumitriu, *Orfeu sau puterile incantaţiei,* în *Eseuri,* Buc, 1986 *(„poeta vates* ştie să emită astfel de cuvinte a căror vibraţie se armonizează cu vibraţia sau ritmul interior al existenţei lucrurilor reale, şi le determină să se mişte ca atrase de un magnet" - p. 594).
108. *Momentele cuvântului,* interviu de Lubos Jurik, în „Luceafărul", nr. 3/1986.
109. *Album ...*, p. 80.
110. *Frumos...,* p. 351.
111. *Respirări,* p. 168. despre necuvinte, Şt. Aug. Doinaş, *Poetica şi poezia lui Nichita Stănescu,* în *Lectura poeziei.*
112. *Respirări,* p. 173-175.
113. Asupra căruia v.supra, cp. *Enghidu...*
114. *Antimetafizica,* p. 111.
115. La toate acestea s-ar cere adăugat „poemul în replică", formă de intertextualitate analizată de Smaranda Vultur într-un incitant studiu, de care n-am luat cunoştinţă decât după încheierea lucrării de faţă: *Poemul în replică şi transformarea textului poetic,* în S.C.L., nr. 3/1988, p. 213-223.
116. *Cartea de recitire,* p. 50.
117. în *Album...,* p. 143.
118. *Album...,* p. 261.

CUPRINS

27
50

-fi r - < '

Bunde tipar 25-XI-L998

Hârtie ofset. Format 1/16/54X84

Coli de tipar 20

\O. = ,:A J f-.V

Tiparul executat

la S.C. POLIDAVA S.A. - DEVA,

Str. 22 Decembrie, nr. 257,

Telefon: 054-221750; 220712.

Fax:054-221159

Bucureşti 1998

,/fl-aţ iwea să deschid O lungă teoria despre poporul înlănţuit... 'Dreau doar iă spun eă mi-fiţ fi tlorit o „istorie a literaturii române", de 3ouna Sm. <Ţ)ttreijeu serisă, etwe să aibă drept temelie f/ *drept ultimă frază un iftrs*

din ***„(T&uaăehutta*** *unui dae". 3oana Sm. <Ţ)eIreAeu era pregătită să dejuaifreze aalorile poporului înlănţuit".*
DUMITRU RADU POPESCU
CARTE EDITATĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII

ISBN 973-9172-71-7